JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



ERSTER BAND



BERLIN 1880

WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG

INHALT

Redacteur: R. DOHME

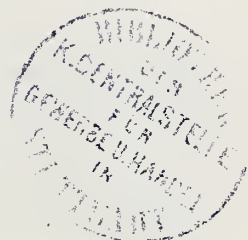
JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN





ERSTER BAND

I. HEFT

BERLIN 1880

WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG



VORWORT.

Das Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, dessen erstes Heft hiermit vor die Oeffentlichkeit tritt, soll in einem ersten amtlichen Theile regelmässig Rechenschaft geben über die Bewegung innerhalb der verschiedenen aus Staatsmitteln unterhaltenen Kunstanstalten. Diese von den Vorständen der einzelnen Sammlungen zu erstattenden Berichte werden den Nachweis der Vermehrungen des Sammlungsbestandes und der verwaltungsmässigen Bearbeitung desselben enthalten. Hiermit verbunden erscheinen zeitweilige Nachrichten über künstlerische Unternehmungen, welche mit Unterstützung der öffentlichen Fonds ins Leben gerufen werden.

Ein zweiter Theil, herausgegeben unter Leitung der Herren W. Bode, R. Dohme, Herman Grimm, M. Jordan und Fr. Lippmann ist der Veröffentlichung von Studien und Forschungen gewidmet, welche wesentlich auf dem Material der Königlichen Sammlungen beruhend, die fachmännische Verwerthung desselben zu fördern suchen. Sie werden die Gebiete der mittelalterlichen und neueren Kunstgeschichte umfassen, während die eigentliche Archäologie den Fachzeitschriften überlassen bleiben und nur ausnahmsweise in Betracht gezogen werden soll. Besondere Sorgfalt wird auf Herstellung der Abbildungen verwendet werden.

Mit der Redaction ist Herr Dr. R. Dohme (Berlin, Königl. Schloss) betraut.

Das Jahrbuch erscheint in vierteljährlichen Heften im Gesammtumfange von mindestens zwanzig Bogen Text nebst eingedruckten Illustrationen und besonderen Kunstbeilagen.

Berlin, im Herbst 1879.

Erster Jahrgang. No. 1. 1. Januar 1880.

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

Das Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen erscheint vierteljährlich zum Preis von 20 Mark für den Jahrgang.

I. Königliche Museen.

a. Gemäldegalerie.

Während des halben Jahres vom 1. April bis zum 31. September 1879 wurden drei Gemälde erworben:

1) Aalbert Cuijp (No. 861 G.), Frühlingslandschaft.

Links unten zweimal bezeichnet: A. cuijp. Eichenholz, h. 0,49, br. 0,73. In Paris erworben; trefflich erhalten.

Im Vordergrunde ein mit Buschwerk und Bäumen bestandener nach rechts ansteigender Dünenhügel; an demselben zieht sich eine Strasse entlang dem Hintergrunde zu; rechts vorn am Abhang des Hügels, auf welchem zwei Schafheerden, ein seichtes Wasser, in diesem ein paar Kühe. Auf der Strasse Wanderer, ein Reiter u. s. f.

Die Bedeutung des Bildes liegt, wie fast immer bei den Landschaften des berühmten Meisters, in der Beleuchtung und der Darstellung des atmosphärischen Lebens, der bewegten und schimmernden Luft. Durch die nach einem Frühlingsregen sich auflösenden leichten Wolken bricht gedämpft das Sonnenlicht, das mit fahlem Schein von links auf die Strasse und den Hügel fällt. — Früheste Zeit Cuijp's (um 1640), die bisher in der Galerie nicht vertreten war. Die beiden anderen verwandten Gemälde unserer Sammlung, No. 861 und 861 A. fallen gegen 1650, in die Uebergangszeit zur zweiten Periode des Künstlers.

2) Nicolaas Maes (No. 819 B.), Schweineschlachten im holländischen Hause.

Auf dem Kessel bez. (unecht): MAES. F. — Leinwand, h. 0,79, br. 0,65. In Paris erworben; gut erhalten.

In der Mitte eines gewölbten Raumes das ausgeweidete Schwein am Querholze von einer Leiter hängend; rechts etwas zurück an der Wand ein kleines Mädchen, das eine Schweinsblase in der Linken hält, links das jüngere Schwesterchen; in der im Grunde befindlichen Küche die Mutter an einem Tische sitzend, mit Herrichtung der Därme beschäftigt; hinter ihr steht ein Mann in Mantel und Hut, die Pfeife im Munde.

Aus der früheren Zeit des Meisters, etwa um 1656—1658, unter dem Einflusse Rembrandts und wahrscheinlich angeregt durch dessen im Louvre befindliches Bild: der geschlachtete Ochse (1655); von grosser Feinheit des Helldunkels und emailartig leuchtender Malerei. Der Meister, dessen geschätzte Bilder aus dieser seiner ersten Zeit ausserhalb Englands und Hollands selten sind, war bisher mit einem zweifellos echten und charakteristischen Bilde in der Galerie nicht vertreten.

3) Rembrandt von Rijn (No. 828 B.), Junge Frau am Fenster.

Leinwand, h. 0,87, br. 0,65. In Paris erworben; gut erhalten. Früher in England bei Mr. Graham White; 1878 auf der Auction von Mr. John Wardell gekauft, kam es am 10. Mai 1879 wieder zur Versteigerung und ging nach Paris, unter der unrichtigen Benennung „the artist's wife Saskia".

Die junge Frau in phantastischem Anzug — rothem verbrämten Mantel über einem weissen Untergewand, Häubchen von goldbesetzten Bändern, Perlohrringen und reichem Perlarmband — steht nach links gewendet und den Beschauer anblickend vor einem Fenster; mit der erhobenen Rechten hat sie

den Fenstergriff gefasst, während die Linke vorn auf der Brüstung liegt.

Charakteristisches Werk aus der letzten Zeit des Meisters (um 1666—1668), das wahrscheinlich seine dritte Frau Catharina van Wijk darstellt; es ist dieselbe Persönlichkeit, wie die gleichfalls phantastisch gekleidete Venus auf dem im Louvre befindlichen Bilde „Venus und Amor". In der breiten markigen Behandlung, sowie im glühenden Hervorleuchten des Fleisches aus tiefen Schatten stimmt das Bild mit den spätesten Werken des Meisters überein, so mit dem an der Säule gefesselten Christus im Museum zu Darmstadt (bez. 1668), den Selbstbildnissen im Belvedere zu Wien, in den Uffizien zu Florenz, dem Bilde eines Greises in der Galerie Pitti daselbst u. s. f.

* * *

Der Umbau der Galerie ist in dem Halbjahr April-September erheblich gefördert worden: die beiden neuen Oberlichtsäle im nördlichen Flügel gehen ihrer Vollendung entgegen, und wird mit der neuen Aufstellung gegen Ende November begonnen werden können. Alsdann soll die andere Hälfte des nördlichen Flügels (zur Umgestaltung in zwei analoge Oberlichtsäle) in Angriff genommen werden. Inzwischen sind auch die Entwürfe für den Umbau des östlichen und westlichen Flügels und der Incunabeln-Räume nach den Plänen der Galerie-Verwaltung, sowie für die Herstellung eines neuen geeigneten Heizungs- und Ventilations-Systems genehmigt worden; es wird mithin nach Fertigstellung des nördlichen Flügels der Umbau seinen weiteren Fortgang nehmen können.

J. Meyer.

---

b. Sammlung der Sculpturen und Gipsabgüsse.

In den beiden ersten Quartalen des Finanzjahrs 1879/80 erwuchs der Sculpturensammlung kein hervorragender Zugang durch neue Ankäufe, da sowohl in der Abtheilung der antiken wie in der der mittelalterlichen und Renaissance-Sculpturen Erwerbungen von höchster Bedeutung ins Auge gefasst und vorbereitet wurden.

Nennenswerth sind von den gemachten Ankäufen zwei griechische Bildwerke: in erster Reihe der Kopf einer Frau, welche das Gewand über das Haupt gezogen hat. In der Haltung und in den von stillem Schmerz bewegten Zügen der bekannten Penelope verwandt; als Arbeit den besten weiblichen Köpfen der Giebelfiguren des Zeustempel von Olympia vergleichbar und etwa gleichzeitig, noch theilweise (namentlich in der Haartour) archaisch, von feiner Empfindung, besonders in dem schön erhaltenen Munde. Die Nase restaurirt; parischer Marmor. Erworben wurde dieses Stück in Rom.

Nächstdem ist eine in Athen gekaufte Sonnenuhr als ein ächtes griechisches Werk in ihrer Art von besonderem Interesse. Originell wie die Form ist auch die Decoration in Flachrelief, namentlich die vorn und an den Seiten flüchtig skizzirten Köpfchen des Helios, der Athene und des Bacchus, welche ihrem Character nach die Arbeit in die Zeit nach Alexander verweisen.

In der Abtheilung der mittelalterlichen und Renaissance-Sculpturen wurden keinerlei Ankäufe gemacht.

Dagegen wurde für dieselbe aus den Ueberresten der alten Kunstkammer, nachdem das Gewerbemuseum, das Hohenzollernmuseum, das Zeughaus, die Bauakademie und andere Sammlungen und Anstalten die für jede derselben passenden Gegenstände daraus übernommen hatten, eine Auswahl der besten unter den eigentlich plastischen Kunstwerken getroffen, deren Aufstellung in der nächsten Zeit erfolgen wird. Da der einzige Raum, welcher den Original-Sculpturen dieser Abtheilung zugewiesen ist, schon jetzt überfüllt ist, so wird von diesen Kunstwerken nur ein kleiner Theil, nämlich die Holzschnitzereien, hier seinen Platz und zwar in sehr ungenügender Weise (zwischen den Fensterwänden) finden können. Für die Aufstellung des weitaus grösseren und hervorragenderen Theils dieser kleinen Bildwerke: der Elfenbeinsculpturen, der kleinen Bronzen, Holzschnitzereien u. s. w., konnte leider nur getrennt von der Abtheilung der Originalsculpturen und nur durch Ausräumung und vorläufige Magazinierung der Gipsabgüsse nach kleinen Bildwerken ein Raum in der Abtheilung der mittelalterlichen und Renaissance-Abgüsse geschaffen werden, nämlich hinter dem Abguss von Ghiberti's Bronzethür des Baptisteriums zu Florenz. Sobald die ausgewählten Kunstwerke der Abtheilung überwiesen sein werden, wird ihre Aufstellung erfolgen und werden dieselben dem Publicum zugänglich gemacht werden. Ihre Katalogisierung wird in dem jetzt gerade in Angriff genommenen Katalog der Originalsculpturen geschehen.

Erwerbungen von Gipsabgüssen mussten auf einzelne kleinere Stücke beschränkt werden, denn der Platz in den für sie bestimmten Räumen ist bereits so überfüllt, dass die Aufstellung grösserer Abgüsse unmöglich ist und selbst die kleineren schwer untergebracht werden können. Namentlich macht sich dieser Uebelstand in der Abtheilung der mittelalterlichen und Renaissance-Abgüsse geltend. Ein neuer Katalog der Gipsabgüsse beider Abtheilungen gelangte im Juli zur Ausgabe.

W. Bode.

c. Antiquarium.

Die Sammlungen des Antiquariums sind mit Ausnahme der Gemmen sowie der Gold- und Silbergegenstände, deren Uebersiedlung im Gange ist, seit Anfang des Jahres in die Räume der früheren Kunstkammer gebracht worden, wo sie eine einstweilen noch provisorische Aufstellung gefunden haben, aber doch schon jetzt ungleich besser beleuchtet sind als in den früheren Räumen des Antiquariums, in welchem die Werke der antiken Kleinkunst nicht ihrem Werthe gemäss gewürdigt werden konnten.

An Metallarbeiten sind seit Ostern erworben: ein Bronzemedaillon mit vorspringendem Löwenkopf in der Mitte, das als Wandschmuck eines etruskischen Grabes gedient hat und ein aus mancherlei Geräthschaften bestehender Grabfund aus Naupaktos.

An bemalten Thongefässen erwarb die Sammlung einige hervorragende Werke des ältesten Kunststils in Griechenland, zwei Wassergüsse aus Kreta, deren Schmuck an die mykenischen Gefässe erinnert, ferner ein viereckiges Kästchen mit Deckel aus Theben und einen Teller aus Marathon, dessen Innenbild Dionysos und Ariadne darstellt.

Wichtig sind auch die Bruchstücke eines sehr alterthümlichen grossen Gefässes aus Aegina mit Darstellungen von Perseus und den Harpyien. Attische Vasen sind erworben, welche das Parisurtheil in neuer Form, die Gesandschaft bei Achill, häusliche Scenen u. A. in schöner und charakteristischer Weise darstellen. Den letzteren schliesst sich ein aeginetisches Gefäss an mit Darstellung weiblicher Wollarbeit.

Ein Erwerb von besonderem Interesse sind die aus einem Poseidonheiligthum von Korinth stammenden Votivtäfelchen mit Bildern antiker Industrie und mit Götterdarstellungen, die durch Inschriften ausgezeichnet sind.

Aus Capua stammt eine Vase, welche Athene, ein Pferd in Thon modellierend, darstellt und aus Corneto ein Becher mit dem Doppelkopfe von Mänade und Satyr.

Unsere Terracottensammlung ist aus Kleinasien, Griechenland und Italien vermehrt worden. Aus Pergamon und Umgegend stammen die Figuren einer säugenden Frau, eines Schauspielers in charakteristischem Costüm und eines Eros; aus böotischen Fundorten alterthümliche Götterbilder und zwei tanagräische Figürchen von besonderer Anmuth: eine verhüllte Gewandfigur mit Flügeln und ein gefässtragender Eros.

Aus Italien wurde eine Lampe erworben mit Chiron und Achill in Relief; den neuen Ausgrabungen bei Orvieto verdanken wir eine wohl erhaltene Schale mit Früchten.

In die Abtheilung der Miscellaneen gehören zwei attische Armbänder aus Glas in Schlangenform und eine Cicade aus Bergkristall römischen Fundorts.

Curtius.

d. Münzkabinet.

Das Münzkabinet hat in dem Halbjahr vom 1. April bis 1. October beträchtliche Fortschritte gemacht, meist nach anderen Richtungen hin, als die früheren waren.

Es ist bekannt, dass die Abtheilung der griechischen Münzen, die wichtigste in wissenschaftlicher wie in künstlerischer Hinsicht, in den letzten Jahren, besonders durch die Erwerbung der beiden schönsten Privatsammlungen solcher Münzen, der des Generals Fox und des Grafen Prokesch, eine der reichsten, die dritte in Europa, geworden ist. Eben so hohen Rang nimmt die Abtheilung der orientalischen ein, seitdem vor wenigen Jahren die berühmte Sammlung des englischen Ingenieur-Obersten Guthrie, der während seiner langjährigen Dienstzeit in Ostindien die alten Münzen jener Länder gesammelt hatte, angekauft worden ist.

Im laufenden Jahre wurden die deutschen und ausländischen Mittelalter-Münzen erworben, welche einer unserer gelehrtesten numismatischen Schriftsteller, Dr. Grote in Hannover, während eines halben Jahrhunderts vereinigt hatte, fast 10,000 Stücke, von den Merovingern beginnend bis zur Reformation herabreichend. Dadurch hat auch diese für die vaterländische Geschichte wichtige Abtheilung eine hohe Stufe erreicht.

Der schwächste Theil des Münzkabinets

sind seine römischen Reihen. An dem Aufschwung, welcher in den letzten vierzig Jahren die Zahl der griechischen Münzen um das achtfache oder neunfache gesteigert hat (von 6,400 auf 59,000), die der orientalischen um mehr als das doppelte (von 11,000 auf 23,000), während die mittelalterlichen ungefähr in demselben Maasse angewachsen sind, haben die römischen, was ihre Zahl betrifft, weniger Theil genommen; sie sind nur von 20,000 auf 30,000 vermehrt worden. Allein gerade bei diesen ist die Zahl am wenigsten Maasstab des Werthes einer Sammlung. Wohl aber waren fast sämmtliche neu erworbene Stücke durch Schönheit oder Seltenheit ausgezeichnet, und manche überaus werthvoll, so dass auch der Werth dieser Abtheilung schon wesentlich erhöht worden war. Vor wenigen Jahren wurden die Medaillons des Grafen Tyskiewicz, goldene, silberne und bronzene, gekauft, im vorigen die erste Auswahl aus der reichen Sammlung des verstorbenen Herrn von Rauch, eine Anzahl der seltensten Goldmünzen, besonders aus der Zeit der Republik. Zu diesen früheren höchst werthvollen Erwerbungen ist im September die in Wahrheit als einzig zu bezeichnende Sammlung des englischen Capitains Sandes hinzugekommen, etwa 600 grosse Bronzemünzen und Medaillons, einige goldene und ein grosses silbernes, ein Unicum, früher eine Zierde der berühmten Sammlung des Lord Northwick, und auf deren Versteigerung vor zwanzig Jahren mit fast 6000 Mark bezahlt. Alle diese Münzen des Capitains Sandes sind von der vollkommensten Erhaltung, sie bieten eine Reihe von Kaiserbildnissen dar, die an Schönheit und Lebendigkeit die Marmorbüsten weit überragen. Und die Kehrseiten geben eine Fülle der wichtigsten geschichtlichen Darstellungen. Es sind die lebensvollsten historischen Denkmäler, und in ihnen glänzt die in unserer Zeit oft unterschätzte römische Kunst der ersten Kaiserzeiten im hellsten Lichte. Diese herrliche Erwerbung wurde uns durch einen auf Fürsprache des hohen Protectors der Museen, S. K. und K. H. des Kronprinzen bewilligten kaiserlichen Zuschuss zu den Kosten möglich.

Hoffentlich wird es bald thunlich, die neuen Erwerbungen des Münzkabinets, und namentlich die Prachtstücke dieser Sandesschen Sammlung den Historikern, Kunstfreunden und Künstlern zugänglich zu machen.

J. Friedlaender.

---

e. Kupferstichkabinet.

Die Sammlungen des Kupferstichkabinets haben in der oben angegebenen Zeit eine Reihe von Vermehrungen erfahren, deren bemerkenswertheste nachstehend aufgeführt sind:

a. Kupferstiche:

Schule des Meisters E. S. von 1466: Der heilige Philippus. Bartsch P. G. vol. X. pag. 21. No. 32.

Martin Schongauer: Christus am Kreuze. B. 24.

Derselbe: Der heilige Thomas. B. 44.

Derselbe: Die Jungfrau Maria, stehend. Alte Copie von B. 2.

Franz von Bocholt: Der heilige Philippus. B. 22.

Meister B. M. (XV. Jahrh.): Johannes auf Patmos. Passavant II. p. 125. No. 6. Dieser der Kunstrichtung des Patenier angehörige Stecher bietet so vielfaches Interesse, dass das Blatt trotz seines schadhaften Zustandes in die Sammlung aufgenommen wurde.

Der Meister S.: (Bartsch vol. VIII. p. 13. Pass. III. 47.) Die heil. Jungfrau auf einem Hügel sitzend. Unbeschrieben. H. 91 Br. 75 mm. — Ohne Bezeichnung, doch unfraglich eine Arbeit dieses Künstlers.

Der Meister „C. S." (Deutsche Schule XVI. Jahrh. Bartsch vol. VIII. p. 8. Pass. IV. p. 108.): Johannes auf der Insel Patmos. 1521. P. 3. — Von diesem nur im Exemplare des berliner Kupferstichkabinets bekannten, höchst reizenden, der Weise des Altdorfer nahe stehenden Blättchen, wurde ein Abdruck vor dem Monogramme und vor der Jahreszahl erworben.

Deutscher Meister I. B.: Der heilige Hieronymus. Unbeschrieben. Bei Nagler Monogrammisten III. p. 811. erwähnt. — Dieselbe Composition wie Hans Sebald Beham's h. Hieronymus B. 60., nur gegenseitig und etwas kleiner.

Deutscher Meister F. G.: Aufsteigendes Laubornament. Bartsch IX. p. 30. No. 18.

Bartel Beham: Judith mit dem Haupte des Holofernes. B. 13.

Dirk van Star: Bacchus auf einer Tonne sitzend. B. 12.

Derselbe: Ein trinkender Soldat. B. 16.

Rembrandt van Rijn: Die Grotte. B. 231. Bl. 331. I. Zustand.

Pieter de Laer: Die Ruinen des Sonnentempels in Rom. Weigel Suppl. zu Bartsch P. G. No. 21.

Gabriel van der Leeuw: Landschaft. v. d. Kellen 19.

Unbekannter Meister der frühesten Epoche der italienischen Stechkunst: Weibliches Bildniss, Brustbild nach links gewendet, mit reichem Kopfputz. Unbeschrieben. H. 225 Br. 140 mm.

Unbekannter italienischer Stecher um 1480: Männliches Bildniss, nach rechts, mit phantastischer Kopfbedeckung, unten rechts: „El gran Turco". Unbeschrieben. H. 245 Br. 195 mm.

Andrea Mantegna: Das Bacchanal bei der Kufe. B. 19.

Italienischer Meister I. B.: (G. B. del Porto) Die Entführung der Europa. B. 4.

Meister von 1515 (Ital. Schule): Der Astrolog. Bartsch vol. XIII. p. 411. No. 5.

Derselbe: Cleopatra. B. 12.

Marc Anton Raimondi: Die Verkündigung. Maria in einem Gemache rechts, knieend, links tritt der Engel herein. H. 80, Br. 116 mm. Unbeschrieben. In der Behandlung vollkommen analog etwa dem Blatte „Die Philosophen", B. 404, und unzweifelhaft ein Werk des Meisters.

Derselbe: Die zwei nackten Männer. B. 385.

Derselbe: Der mit Epheu bekränzte Mann. B. 472.

Diana Ghisi: Die Grablegung Christi. B. 8.

Claude Gelée, gen. le Lorrain: Der Hirt und die Hirtin. R.-D. 25. I. Zustand.

Hans Holbein der jüngere (H. Lützelburger): Das Todesalphabet. 24 Blatt Drucke vor der Verwendung der Initialen im Buche und vor dem Text in tergo, mit Ausnahme des „Y", welches griechischen Text auf der Rückseite hat.

b. Holzschnitte.

Einzelblätter.

David Kandel: Die Cebes-Tafel. Pass. III. p. 349. No. 23.

Clairobscur: Unbek. Italiener des XVI. Jahrh.: Raffael und seine Geliebte. B. XII. p. 141. No. 3.

Clairobscur A. Andreani: Die Darstellung Christi im Tempel. B. XIII. p. 31. No. 6.

Bücher mit Holzschnitten.

Theramo, Jacob de: Der sonderen troest ofte Proces tusschen Belial ende Moyses. Haerlem 1484. Fol. (Cambell: Ann. d. l. Typ. Neerland. 1656.) Mit Holzschnitten der altholländischen Schule.

Jovius, Paulus: Vitae duodecim Vicecomitum Mediolani principum. Paris 1549. 4°. Mit Holzschnitten von Geoffroy Tory. (Bernard: Geoff. Tory p. 301.)

Magino, Gabrielli: Dialoghi Sopra L' Vtili Sue Inventioni Circa La Seta. Rom 1588. fol. Mit blattgrossen Holzschnitten von Leonardo Norsini (Parasola).

A Booke of Christian Prayers. London. 1590. 4°. Mit Holzschnitten in der Weise der Schule Hans Holbein's d. J.

c. Zeichnungen.

Alt-Kölnische Schule: Die Marter des heiligen Bartholomaeus. In Farben lavierte Federzeichnung. 4°.

Hans Holbein der Aeltere: Bildniss eines Mannes mit weissem Barte in rothem Gewand. Breit ausgeführte Malerei in Deckfarbe, oben die Bezeichnung h. H. 1483. 4°.

Albrecht Dürer: Himmelfahrt der Maria. Entwurf zu dem Holzschnitte aus dem Marienleben. B. 94. Leichte Federskizze, von der die Ausführung im Holzschnitt vielfach abweicht. Die in der Ambrosiana in Mailand befindliche, in der Composition mit unserem Blatte völlig übereinstimmende Zeichnung ist eine Imitation von fremder Hand. Aus der Sammlung Heimsoeth in Bonn. Fol.

Lucas Cranach: Wildschweine in verschiedenen Stellungen; dabei sie anfallende Hunde. Federzeichnung. qu. 4°.

Barthel Beham: Fast lebensgrosses Brustbild eines jungen Mannes in breitem Barett. Zeichnung in farbigen Stiften. gr. h. fol.

Lucas Gassel (L. G. 1560): Landschaft mit Gebirgen und der See im Hintergrunde. Braun und grau getuschte Federzeichnung. q. fol.

Jan Gossart gen. Jan van Mabuse: Studienblatt mit reichen phantastischen architectonischen Compositionen. Federzeichnung. fol.

Peeter Brueghel d. A.: Reiche Landschaft, links eine Mühle, rechts eine Kirche. Sorgfältige Federzeichnung. gr. q. fol.

Derselbe: Links ein nackter alter Mann auf Strohbündeln auf dem Boden sitzend, um ihn herum Teufel, Musikanten und ein Weib, das ihn schlägt. Getuschte Federz. q. fol.

Heinrich Goltzius: Selbstbildniss, in der Stellung und Auffassung dem Kupferstich B. 172 ähnlich. Bez. H. G. Aetatis s. 57. Zart ausgeführte Stiftzeichnung auf grundiertem Pergament. 12°. — Auf der Rück-

seite: Bildniss des Malers, Antiquars und Musikers Hubert Goltzius, die Laute spielend. Flüchtige Stiftzeichnung.

Derselbe: Bildniss des Jacob Matham, Stiefsohnes des Künstlers, Halbfigur ein Wappenschild in den Händen haltend, darauf nebst einem Embleme mit Devise: „In Liefde Bloeiende" das Monogramm und 1586. Dabei geschrieben: „Aetatis suae XI." Unten: „Jacobus Matham de Bemind zoon van Hendrik Goltzius 1586". Stiftzeichnung auf grundiertem Pergament. 12°.
Rückseite: flüchtige Skizze: Kopf eines alten Mannes.

Paulus Bril: Stadt an einem Gewässer, in der Mitte eine Brücke. Colorierte Federzeichnung. q. fol.

Derselbe: Phantastische Landschaft mit Felsen und Wasserläufen. Federzeichnung. q. fol.

Derselbe: Italienische Küstenlandschaft, breite Federzeichnung. Bez. Paulus Bril fecit 1615. gr. 4°.

Jacob de Gheyn: Studienblatt mit mehreren Figuren von liegenden Löwen in verschiedenen Stellungen. Feder und Metallstift. q. fol.

David Vinck-Boons: Ländliches Fest. Scene in einem Dorfe, figurenreiche Darstellung. In braun und blau getuschte Federzeichnung. Bez. D. V. B. (verbunden) F. q. fol.

Crispin de Passe: Bildniss eines jungen Mannes an einem Tische stehend, in der Linken ein Buch. Zarte Silberstiftzeichnung auf grundiertem Papier. Bezeichnet mit dem Monogramm.

Esajas van de Velde: Lustige Gesellschaft von fünf Frauenzimmern und drei Männern in einer Stube. Braun lavierte Stiftzeichnung. Bez. E. V. VELDE. 1629.

Jan van Goijen: Vier Blatt Landschaftsstudien, in schwarzer Kreide äusserst zart ausgeführt, alle bez. mit dem Monogramm und 1653. Eine Art Titelblatt zu den vier Landschaftsblättern, einen sitzenden Jäger darstellend, bez. J. van Goyen 1653. kl. q. 4°.

Adriaan van Ostade: Das Innere einer Bauernstube mit zechenden Bauern. Braun lavierte Federzeichnung. kl. q. fol.

Pieter Codde: Figur eines auf einem Stuhle sitzenden Mannes, der mit der Linken an den Hut greift. Oelskizze in braunen Tönen.

Salomon Koninck: Weite Landschaft, rechts ein Hügel, dabei ein Haus. In Farben lavierte Federzeichnung. kl. q. 4°.

Joris van der Hagen: Weite flache Landschaft, im Vordergrunde zwei Hirsche. Kreide und Tusche. gr. q. fol.

Adriaan van de Velde: Ein Garten; im Hintergrunde hohe Bäume, links vorne drei Kegelspieler, rechts zwei andere Figuren. Höchst meisterhafte Federzeichnung. Rechts unten mit Rothstift bezeichnet: A. v. d. Velde. q. fol.

d. Photographien:

176 Bl. Drawings by the old Masters in the Royal Library at Windsor. Grosvenor Gallery Publications 1879.

* * *

Die Sachverständigen-Commission des Kupferstichkabinets hat in diesem Zeitraume vier Sitzungen abgehalten.

Der Hilfsarbeiter am Kupferstichkabinet, Dr. Schmarsow, hat sich im September zu einer längeren Studienreise nach Italien begeben.

Dr. Janitsch ist im September als Hilfsarbeiter am Kupferstichkabinet eingetreten.

Lippmann.

---

f. Ethnologische Abtheilung.

1) Vierteljahr April bis Juni 1879.

Die in diesem Vierteljahr erfolgte Vermehrung der Sammlung durch directe Ankäufe war nicht beträchtlich und beschränkte sich auf die Erwerbung von einigen allerdings nicht uninteressanten Gewändern aus Turkestan, von Herrn Dr. Finsch in Bremen auf seiner sibirischen Expedition erworben, einem Gewande aus Senegambien vom Herrn Maler Klingelhöfer hierselbst, einigen centralafrikanischen Schlägeln zur Herstellung von Rindenzeugen und einer kleinen Sammlung von peruanischen Thongefässen, unter denen namentlich einige Exemplare mit interessanten Zeichnungen bemerkenswerth sind. Besonders hervorzuheben ist unter den letzteren ein Stück, auf welchem vier mythologische Figuren dargestellt sind und welches sich hinsichtlich der Art und Vollendung der Ausführung an das von Herrn General-Consul Dr. Lührsen früher dem Museum geschenkte anschliesst.

In Folge früherer Aufforderung hatten die Herren Professor Dr. Dönitz in Tokio und Dr. Schreiber, Director des Missionshauses zu Barmen, die Güte, der Abtheilung Sendungen zu übermitteln; ersterer eine nicht unbeträchtliche Collection japanischer ethnologisch interessanter Gegenstände, letzterer eine kleine Sammlung aus Sumatra, von dort stationierten Missionären zusammengebracht.

Als Geschenk erhielt die Abtheilung eine Sammlung von Ceylon von dem dortigen Consul des Deutschen Reiches, Herrn Freudenberg, zusammengebracht.

Die in ihrer Art einzig dastehende Sammlung der Herren Dr. Reiss und Dr. Stübel, wurde von denselben dem königlichen Museum überlassen, und bereits der erste Theil, bestehend aus Mumien in verschiedenartigen Umhüllungen und in verschiedenen Stadien der Einpackung, übergeben. Allerdings beschränkt sie sich nur auf Gegenstände aus dem Todtenfelde von Ancon, besitzt aber durch den Reichthum an Fundgegenständen, die ausserordentliche Genauigkeit und echt wissenschaftliche Methode, mit welcher die Untersuchungen vorgenommen wurden, den Vorzug, uns die nicht unbedeutende Culturstufe der dort Bestatteten, ihre Lebensgewohnheiten und technischen Fertigkeiten in sehr detaillierter Weise vor Augen zu führen und uns von dem Bildungsgrade der alten Einwohner Peru's um die Zeit der Eroberung durch die Europäer ein recht anschauliches Bild zu gewähren. Die ausserordentlichen Vorbereitungen, welche die Aufstellung erfordert, werden jedoch noch einige Zeit in Anspruch nehmen, bis die Sammlung dem Publicum zugänglich gemacht werden kann.

Von dem Director der Sammlung, Herrn Professor Bastian, welcher zur Zeit auf einer grösseren Reise für die Zwecke des Museums abwesend ist, Persien und Vorderindien durchreiste und augenblicklich im indischen Archipel thätig ist, sind wiederholt grössere Sendungen eingetroffen, die jedoch auf ausdrücklichen Wunsch desselben vorläufig noch bis zu seiner Rückkehr in den Magazinen des Museums aufbewahrt werden.

Von Aenderungen hinsichtlich der räumlichen Dispositionen ist zu bemerken, dass die Ueberführung der sogenannten Jagor'schen Sammlung in das Erdgeschoss der ehemaligen Berg-Akademie (Alte Börse) bewerkstelligt und deren Aufstellung daselbst zu einem grossen Theile vollendet wurde.

2) Vierteljahr Juli bis September 1879.

Europa:

Mit der bereits früher angekauften Sammlung des Herrn Superintendenten Kirchner, gelangten einige mittelalterliche Geräthe aus der Mark Brandenburg in die Sammlung.

Asien:

Durch Vermittelung des Missionshauses zu Barmen wurde eine kleine Sammlung von ethnologischen Gegenständen von Borneo erworben. Auf gleichem Wege erhielt die Sammlung einen Zuwachs aus Sumatra, welcher bis jetzt aber noch nicht aufgestellt werden konnte, da hinsichtlich der Erwerbungskosten noch einiges zu regeln war.

Afrika:

Diese Abtheilung erhielt einen sehr bedeutenden Zuwachs durch die von Herrn Dr. Junker aus St. Petersburg geschenkte Sammlung centralafrikanischer Gegenstände. Ausserdem wurden einige Steingeräthe aus Kairo und ein Dreschapparat aus Tunis erworben, letzterer durch Vermittlung des Herrn Geh. Justiz-Rath Dr. Dorn hierselbst und des Kais. deutschen General-Consuls Chevalier Tulin de la Tunisie in Tunis.

Australien:

Se. Majestät der Kaiser hatte die Gnade, eine von Herrn Oppenheimer in Frankfurt a. M. Allerhöchst demselben als Geschenk angebotene Sammlung von beträchtlichem Umfange aus Neu-Guinea der Abtheilung zu überweisen.

Amerika:

Aus Südamerika erhielt die Abtheilung ein Steinbeil, in Argentinien gefunden und als Geschenk des Herrn C. Künne von hier 3 Mumien nebst dabei gefundenen Beigaben aus Peru.

* * *

Für die Fortsetzung der durch den inzwischen verstorbenen Dr. Berendt begonnenen Arbeiten behufs Erlangung einiger Sculpturwerke von bedeutenderem Umfange aus der Gegend von Sta. Lucia in Guatemala wurden die voraussichtlich erforderlichen Mittel bewilligt und die Leitung der Arbeiten dem Ingenieur Napp übertragen.

Zur Erwerbung der Sammlung yucatanischer Alterthümer des Don Jimeno wurden durch die Gnade Sr. Majestät des Kaisers die erforderlichen Zuschüsse aus anderweit bereiten Mitteln bewilligt und wird die Abtheilung hierdurch einen Zuwachs erhalten, der ihr für die Archäologie Amerikas für immer eine hervorragende Bedeutung verleihen wird.

An Geschenken erhielt die Abtheilung ausserdem noch eine kleine Sammlung von Gegenständen aus dem Nachlass des Herrn Professors Dr. Erman, welche von der Wittwe des rühmlichst bekannten Reisenden und Gelehrten überwiesen wurden. Dieselben stammen von den Jakuten, den Aleuten und Otaheiti.

Von Herrn Professor Bastian trafen wieder einige Sendungen von ethnologischen Gegenständen aus dem indischen Archipel ein.

Nordische Alterthümer.

1) Vierteljahr April bis Juni 1879.

Durch directe Ankäufe wurden nur einzelne wenige Gegenstände erworben. Dennoch war der Zuwachs ein nicht unbeträchtlicher durch die erst jetzt erfolgte Uebernahme der früher bereits gekauften Sammlungen des Herrn Superintendenten Kirchner zu Walchow bei Fehrbellin, Hofrath Esselen zu Hamm in Westfalen und Major z. D. Kasiski zu Neustettin in Pommern.

Nach Ländern und Provinzen geordnet stellt sich der Zuwachs folgendermaassen dar:

I. Deutschland.

Rheinlande:

2 Bronzenadeln, in der Gegend von St. Goar gefunden.

Westfalen:

Die Sammlung des Herrn Hofrath Esselen ist hier zu erwähnen.

Mecklenburg:

Ein Bronzeschwert, Bronzering und eine Bronzenadel aus der Gegend von Malchin durch gütige Vermittelung des Herrn Rittergutsbesitzers Neste auf Gieskow bei Cammin in Pommern.

Pommern und Rügen:

Einige Bronzen und Steinhämmer von Rügen und aus der Gegend von Demmin durch Vermittelung der Herrn Rittergutsbesitzers Neste auf Gieskow.

Der grösste Theil der Kasiski'schen Sammlung ist hierher gehörig.

Brandenburg:

2 Mühlsteine von besonderer Form, gefunden bei Kemnitz in der Nähe von Werder.

Die Sammlung des Herrn Superintendenten Kirchner in Walchow enthält grösstentheils Alterthümer aus verschiedenen Theilen der Mark Brandenburg.

Provinz Sachsen:

Ein schwarzes auf der Scheibe gedrehtes Thongefäss aus der Gegend von Eisleben von eigenthümlicher Verzierungsweise (aus dem 2. oder 3. Jahrhundert nach Chr.). Eine grössere Zahl von Thongefässen aus der Altmark, aus der vom Professor Danneil nachgelassenen Sammlung stammend und von Herrn Superintendenten Kirchner in Walchow erworben, gelangte mit der Sammlung desselben in die Abtheilung.

Schlesien:

Einige Thongefässe aus altgermanischer Zeit bei Neida in der Nähe von Hoyerswerda und Klein-Ausker, Kreis Wohlau, gefunden.

Posen:

Eine kleine Sammlung von Thongefässen und Bronzen, Eisen- und Steingeräthen aus der Gegend von Wierzin, Fraustadt, Bomst, Pleschen, Schroda, Obornik und Samter; 2 goldene Doppelspiralen bei Brzezie, Kreis Pleschen, gefunden.

Preussen:

Ein kleiner Theil der Kasiski'schen Sammlung stammt aus Westpreussen.

II. Ungarn.

Einige kleinere Bronzen älterer Zeit und 2 silberne Fibeln der Merovinger Zeit.

III. Frankreich.

Im Austausch mit dem Museum zu Niort Gipsabformungen von einem Steinhammer, einem Steinbeil und einem trepanierten Schädel aus vorhistorischer Zeit.

2) Vierteljahr Juli bis September 1879.

Die Bereicherungen während dieses Quartals waren nur wenig umfangreich, sie bestanden grösstentheils aus Geschenken, von denen manche jedoch nicht ohne Interesse waren. Es erfolgte Zuwachs aus

Brandenburg:

Ein Fund aus der Nähe von Criwitz bei Frankfurt a. O. aus Thongefässen und Eisengeräthen bestehend, aus dem 2. bis 4. Jahrhundert unserer Zeitrechnung.

Sachsen:

Einige Thongefässe mit Schädeln und Skelettresten bei Voigtstedt gefunden und wahrscheinlich der gleichen Zeit wie die früher dort gefundenen Gegenstände angehörig (Geschenk der Magdeburg-Halberstädter Eisenbahn-Gesellschaft); 2 Thongefässe aus der Gegend von Cönnern, wahrscheinlich ebenfalls gleichaltrig mit den Voigtstedter Funden (2. bis 3. Jahrhund. nach Chr.); 200 Exemplare von Bronzeäxten aus dem Funde von Bennewitz, woselbst im Ganzen 297 Exemplare in einer Urne verpackt gefunden wurden.

Schlesien:

Ein Fund von Eisen- und Thongeräthen von Glogau, 2. bis 4. Jahrh. nach Chr. (Geschenk der Königlichen Eisenbahn-Commis-

sion zu Glogau); Thongefässe aus der Zeit kurz vor oder nach Beginn unserer Zeitrechnung von altgermanischem Typus von Baudach bei Sommerfeld (Geschenk der Königlichen Direction der Niederschlesisch-Märkischen Eisenbahn).

Schleswig:

Einige Fundstücke aus den Kjökkenmöddings auf dem Oesterholm bei Süderballig am Belt, südlich von Hadersleben.

Gebiet der freien Stadt Lübeck.

Modell der Steinkammer bei Waldhausen, angefertigt und geschenkt von Herrn Architecten R. Krause hierselbst.

Voss.

---

g. Aegyptische Abtheilung.

Durch Vermittlung des Herrn Consuls Travers in Cairo wurde eine Opferstele in Kalkstein angekauft, welche aus dem Grabe eines Priesters des Königs Mencheres der vierten Dynastie stammt.

Aus dem Nachlasse des früheren Directors des ägyptischen Museums Herrn Passalacqua wurde ein vortrefflicher Scarabäus erworben; derselbe ist aus glasiertem gebrannten Thon gearbeitet und trägt das Namenschild Ramses' II.

Die Gipssammlung wurde durch einen Abguss der Gruppe des Königs Horus und seiner Tochter über Lebensgrösse bereichert. Das Original befindet sich im Museum zu Turin und ist als eines der werthvollsten der XVIII. Dynastie zu betrachten.

Eine historisch wichtige Erwerbung der letzten Zeit ist ein wohlerhaltener Papyrus mit zwiefachem demotischen Contracte. Derselbe ist aus der Regierung eines einheimischen Königs (Ānchtu) datiert, der gegen Ptolemäus Epiphanes auftrat und dessen Existenz bis zur Auffindung dieses und eines anderen im brittischen Museum befindlichen Papyrus gänzlich unbekannt war. Diese Urkunde reiht sich an ähnliche, früher in das Museum gekommene, welche uns einen andern König jener Epoche (Namens Horset oder Harmachis ?) kennen gelehrt haben.

Lepsius.

II. Königliche National-Galerie.

Die Vermehrung der Königlichen National-Galerie, deren Sammlungsgebiet die deutsche Kunst unseres Jahrhunderts bildet, erfolgt aus Mitteln des im preussischen Staatshaushalt mit 300,000 Mk. jährlich ausgeworfenen Kunstfonds, sowie aus den Zinsen der v. Rohr'schen Stiftung (Kapital 45,000 Mk.) und des Kiss'schen Stiftungsfonds (Kapital 300,000 Mk.). Ueber die Verwendung desselben wird das Gutachten einer besonderen Commission gehört, deren Mitglieder theils unmittelbar, theils auf Grund von Wahlen der akademischen Körperschaften durch den Herrn Minister der geistl. etc. Angelegenheiten berufen sind.*) Die Sitzungen dieser preussischen Landes-Commission, welcher auch die Beurtheilung der Anträge auf Ausführung von Monumentalwerken der Plastik und Malerei obliegt, finden in der Regel jährlich ein Mal und zwar im Herbst statt.**)

Das nachfolgende Verzeichniss giebt summarische Uebersicht über sämmtliche seit Eröffnung der National-Galerie (22. März 1876) bis zum 1. November 1879 gemachte Erwerbungen.

Im Jahre 1876.

I. Ankäufe.

A. Oelgemälde.

Lessing: Eifellandschaft; Wislicenus: Frühling und Sommer (ausgef. auf Bestellung); Josef Ant. Koch: Sabinerlandschaft; Grönland: Fruchtstück; Franz-Dreber: Sabinerlandschaft und ideale Landschaft; Fr. Preller sen.: Norwegisches Seestück und Tiroler Landschaft; Zügel: Schafheerde; Henneberg: Wilder Jäger; Osw. Achenbach: Marktplatz von Amalfi; Irmer: Dieksee in Holstein; Harrer: Marcellus-Theater in Rom; Heinr. Hofmann: Christus predigend am See; Metzener: Castello di Tenno; Seel: Hof in Kairo; Dieffenbach: Leckerbissen; Leu: Oeschinensee im Kanton Bern; Gustav Spangenberg: Zug des Todes; W. Schuch:

*) Diese Commission besteht dermalen aus folgenden Herren: Prof. R. Begas (Berlin), Kanzler von Gossler (Königsberg), Prof. Herman Grimm (Berlin), Maler Hiddemann (Düsseldorf), Präsident der Akad. d. Künste Geh. Rath Hitzig (Berlin), Director der Nat.-Gal. Dr. Jordan (Berlin), Prof. L. Knaus (Berlin), Prof. Mandel (Berlin), Prof. Gustav Richter (Berlin), Prof. Max Schmidt (Königsberg), Prof. Schrader (Berlin), Prof. Steffeck (Berlin), Geh. Ober-Hof-Baurath Prof. Strack (Berlin), Prof. Wislicenus (Düsseldorf), Prof. Wittig (Düsseldorf), Prof. Albert Wolff (Berlin).

**) Bei allen Ankäufen für die Galerie wird Gegenseitigkeit des Vervielfältigungsrechtes bedungen, dergestalt, dass dem Urheber das durch das bezügl. Reichsgesetz vom 9. Januar 1876 gewährleistete Recht verbleibt, aber ebenso auch auf den preuss. Staat zum Zweck etwaiger amtlicher Veröffentlichungen durch Stich etc. übergeht.

Aus der Zeit der schweren Noth; Defregger: Heimkehr des tiroler Landsturms im J. 1809; Gentz: Einzug S. K. u. K. H. des Kronprinzen in Jerusalem (nach Bestellung, erw. aus dem Rohr'schen Fond). — Zusammen 23 Oelgemälde. Aufwand 200,950 Mk.

B. Kartons.

Bonav. Genelli: Raub der Europa. (3000 Mk.)

C. Bildhauerwerke:

Bläser: Gastlichkeit, Marmor; Reinh. Begas: Marmor-Bildniss Adolf Menzel's. — 2 Bildhauerwerke, Aufwand 33,000 Mk.

Gesammtsumme der Ankäufe im Jahre 1876: 236,950 Mk.

II. Geschenke.

Oelgemälde.

Catel: Römische Vigna (Geschenk des Herrn F. Gehrich in Berlin), Daege: Erfindung der Malerei, und L. Blanc: Angelnde Mädchen (Geschenke des Herrn Rudolf Wichmann in Namgeist); Hopfgarten: Weibl. Studienkopf (Vermächtniss der Frau Amalie Wichmann, Berlin); Plockhorst: Lebensgr. Bildnisse Ihrer Majestäten des Kaisers Wilhelm und der Kaiserin Augusta (Geschenke des Herrn Rentier Mühlberg); Freese: Eberjagd (Geschenk Sr. Maj. des Kaisers Wilhelm); Graeb: Thüringische Mühle (Geschenk des Herrn Gen.-Consul Maurer in Berlin); Krause: Schottische Küste bei Sturm (Geschenk der Frau Fr. Meudtner, geb. Dann in Berlin). —

Bildhauerwerke:

R. Begas: Porträtbüste des Bildhauers Wichmann, Marmor, und L. Wichmann: Porträtbüste T. Ch. Feilner's, Marmor (Geschenke der Frau Amalie Wichmann).

Im Jahre 1877.

I. Ankäufe.

A. Oelgemälde.

Scherres: Ueberschwemmung in Ostpreussen; Hünten: Reitergefecht bei Elsasshausen (ausgef. nach Bestellung); Magnus: Bildniss der Jenny Lind; Mackart: Katharina Cornaro empfängt die Huldigung Venedigs; Ad. Burger: Wendisches Begräbniss; Hoguet: Stilleben; Ernst Fries: Zwei Ansichten von Heidelberg; Hesse: Rhönlandschaft; Wilhelm Schirmer: Strand bei Neapel; Max Schmidt: Spreelandschaft bei schwülem Wetter; Kröner: Hochwild am Morgen; Lier: Landschaft an der Isar; Malchin: Norddeutsche Landschaft mit Schafheerde; Anna Peters: Blumenstück; Steffeck: Mutterstute mit Füllen; Fr. Sturm: Zwei Marinebilder (Nordsee und mittelländ. Meer); Kuntz: Römische Pilgerin; Henneberg: Verbrecher aus verlorener Ehre. — Zus. 20 Gemälde; Aufwand: 154,650 Mk.

B. Kartons:

Steinle: Aus „Was Ihr wollt" von Shakespeare; Fr. Overbeck: Das befreite Jerusalem. — 2 Kartons; Aufwand 5250 Mk.

C. Bildhauerwerke.

Rauch: Weibl. Porträtbüste in Marmor; Sussmann-Hellborn: Trunkener Faun, in Bronze. — 2 Bildhauerwerke; Aufwand 11,400 Mk.

Gesammtsumme der Ankäufe im Jahre 1877: 171,300 Mk.

II. Geschenke.

Oelgemälde.

Seiffert: Die blaue Grotte auf Capri (Vermächtniss I. K. H. der Frau Prinzessin Karl von Preussen).

Ausserdem wurde der National-Galerie überwiesen:

J. A. Carstens: vier Compositionen (Eigenth. der Kgl. Akad. der bild. Künste); Cornelius: Karton zu dem Gemälde der Casa Bartholdi: Wiedererkennung Joseph's (Eigenth. der Kgl. Akad. der bild. Künste); Cornelius: Glaubensschild, in Silber ausgeführt von A. F. Fischer (aus den Königl. Museen); die drei preisgekrönten Entwürfe zur Ausschmückung des Saales in der Kaiserpfalz zu Goslar von Wislicenus, Bleibtreu u. Geselschap, und Knackfuss.

Im Jahre 1878.

I. Ankäufe.

A. Oelgemälde.

Ludwig Richter: Landschaft aus dem Riesengebirge; E. Ockel: vier Bild-Entwürfe, Landschaften mit Wild- und Vieh-Staffage; Wislicenus: Herbst und Winter (ausgeführt nach Bestellung); Schlösser: Pandora vor Prometheus und Epimetheus (ausgef. nach Bestellung); Böcklin: Gefilde der Seligen (ausgef. nach Bestellung); Graf v. Kalckreuth: Hochgebirgslandschaft; A. Feuerbach: Gastmahl des Platon; v. Bochmann: Werft in Süd-Holland; Albert Hertel (Berlin): Küste bei Genua; Karl Ludwig: St. Gotthard-Pass; Dücker: Mönchgut auf Rügen; Josef Brandt (München): Tartarenschlacht (ausgef. nach Bestellung). —

Zus. 16 Oelgemälde; Aufwand: 142,950 Mk.

B. Kartons.

Fr. Overbeck: Die sieben Sacramente; Fr. Preller sen.: 16 landschaftl. Compositionen zur Odyssee; Pfannschmidt: Cyclus von 6 Darstellungen zur Geschichte des Propheten Daniel. —

Zus. 29 Kartons; Aufwand: 28,000 Mk.

C. Bildhauerwerke.

Reinhold Begas: Mercur und Psyche, Marmorgruppe (ausgeführt nach Bestellung); Eduard Mayer: Mercur als Argostödter, Marmor (ausgef. nach Bestellung); Kalide: Bacchantin auf Panther, Marmor; Hähnel: Raffael, Marmor (erw. aus dem Kiss'schen Stiftungsfond); Schlüter: römischer Hirtenknabe, Marmor. —

Zus. 6 Bildhauerwerke; Aufw.: 113,800 Mk.

Gesammtaufwand im Jahre 1878: 284,750 Mk.

II. Geschenke.

Oelgemälde.

Odebrecht: Watzmann bei Mondschein (Geschenk der Mutter des Künstlers).

Im Jahre 1879 (bis 1. November).

I. Ankäufe.

A. Oelgemälde.

Lenbach: Bildniss des General-Feldmarschalls Grafen v. Moltke; Rodde: Thaleinsamkeit; Schobelt: Venus und Bellona (ausgef. nach Bestellung); Franz Adam: Reiterkampf bei Floing (ausgef. nach Bestellung); R. v. Deutsch: Entführung der Helena; Eduard Meyerheim: Die Bleiche; Hosemann: Sandfuhrmann in der Mark; H. Eschke: Leuchtthurm an der Klippe; Kirberg: Ein Opfer der See; Bokelmann: Testaments-Eröffnung; v. Kamecke: St. Gotthard-Strasse; Scheurenberg: Der Tag des Herrn. —

Zus. 12 Oelgemälde; Aufwand: 104,800 Mk.

B. Bildhauerwerke.

Herter: Ruhender Alexander, Bronze (ausgef. nach Bestellung); Rauch: weibl. Büste, Marmor; H. Möller: Knabe mit Hund, Marmor (ausgef. nach Bestellung). —

Zus. 3 Bildhauerwerke; Aufwand: 20,000 Mk.

II. Ueberwiesen wurden (aus den Königl. Museen):

Canova: Hebe, Marmor; Bosio: Ruhender Knabe, Bronze; sowie eine Pracht-Vase aus Aventurin (aufgestellt in der Querhalle des I. Hauptgeschosses). Zur Aufstellung vor dem Gebäude der National-Galerie gelangte die im Jahre 1875 erworbene Marmorgruppe „Mutterliebe" von Moriz Schulz (Berlin).

Der Gesammtbestand ergiebt sonach am 1. November 1879:

a. an Oelgemälden: 465 (gegen 391 bei Eröffnung der Galerie);

b. an Kartons: 100 (gegen 85 bei Eröffn.).

c. an Bildhauerwerken: 34 (gegen 16 bei Eröffnung).

Ueber die Handzeichnungs-Sammlung der National-Galerie, welche seit dem Jahre 1878 besteht, wird im nächsten Bericht (2. Heft des Jahrbuches) Ausführliches mitgetheilt werden.

(Katalog.)

Der Katalog, welcher ein vollständiges beschreibendes Verzeichniss der Oelgemälde, Kartons und Bildhauerwerke nebst kurzen urkundlichen Lebensnachrichten über die Künstler und Angaben über Herkunft, Maassstab und graphische Vervielfältigungen der Kunstwerke bietet, erschien in erster Auflage bei der Eröffnung der Galerie im März 1876; in demselben Jahre folgte eine zweite, 1877 die dritte und im Februar 1878 die vierte neu durchgearbeitete Auflage, zu deren Ergänzung im September 1879 ein Nachtrag ausgegeben wurde. Verkauft sind in den Zeitraum von 1876 bis Herbst 1879 zusammen 26,000 Exemplare.

(Ausstellungen.)

Mit Genehmigung des Herrn Ministers veranstaltet die Direction in den z. Z. von den Sammlungen noch nicht in Anspruch genommenen Räumen der Galerie zeitweilige Ausstellungen von Originalwerken deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts. Sie verfolgen den Zweck, Künstler und Laien mit dem Entwickelungsgange hervorragender Meister näher vertraut zu machen, und bieten neben ausgeführten Werken derselben namentlich Handzeichnungen, Studien und Entwürfe. Das Material ist bisher theils aus öffentlichen, theils aus Privatsammlungen stets mit dankenswerthester Bereitwilligkeit dargeliehen worden. Beim Besuch dieser Ausstellungen wird zur Deckung der Kosten ein Eintrittsgeld erhoben, wofür gleichzeitig ein jedesmal eigens gedruckter vom Director verfasster Katalog zur Verfügung steht. Auf diese Weise sind bisher zur Anschauung gebracht worden: im Mai und Juni 1876: Werke des Landschaftsmalers Heinrich Franz-Dreber († 1875); im December und Januar 1876/77: Werke von Alfred Rethel, Joseph v. Führich, Friedrich Overbeck und Friedrich Gunkel († 1876); im März-Mai 1877: Werke von Rudolf Henneberg († 1876), Wilhelm

Schirmer und Hugo Harrer († 1876); im Januar und Februar 1878: Werke Julius Schnorr's von Carolsfeld; im Mai und Juni 1878: Werke von Ludwig Richter, Theodor Mintrop, den Brüdern August und Julius Elsasser und H. Funk; im März-Mai 1879: Werke von Friedrich Preller († 1878). —

(Besuch der Galerie.)

Bezüglich der allgemeinen Bestimmungen über Besuch und Benutzung der National-Galerie ist zu bemerken, dass die Gemälde-, Karton- und Sculpturen-Sammlungen, welche täglich (mit Ausnahme des Montags) von 11—3 Uhr Jedermann unentgeltlich zugänglich sind, seit dem Sommer d. J. versuchsweise auch Montags von 1—3 Uhr gegen unentgeltlich im Bureau zu entnehmende, in beschränkter Anzahl auszugebende Karten geöffnet werden. Die Sammlung der Handzeichnungen, welche im III. Hauptgeschoss aufbewahrt wird, ist vorläufig nur Dienstags, Mittwochs und Sonnabends offen. Der Besuch der Galerie bezifferte sich im Sommerhalbjahr 1879 (1. April bis 1. Oct.) auf rund 140,000 Personen.

(Copien.)

Zum Copieren in der National-Galerie sind, um den Genuss der Sammlungen möglichst wenig zu beschränken, zunächst nur zwei Tage (Montag und Dienstag), sowie ausserdem die Stunden der übrigen Wochentage vor Oeffnung und nach Schluss der Galerie bestimmt. Die Erlaubniss zum Copieren, soweit es sich um Herstellung einmaliger Hand-Copien handelt und der Nachweis künstlerischer Vorbildung geführt ist, wird vom Director ertheilt gegen Unterzeichnung eines Reverses, worin der Copierende erklärt, dass die Copie nur zu Studienzwecken, nicht aber zum Erwerb hergestellt werden soll und er sich der Nachahmung des Künstler-Handzeichens enthalten will. Nach Vollendung der Copie wird dieselbe Seitens der Direction mit einem Schutz-Stempel versehen.

(Gebäude.)

Am oberen Fries der Aussenseite des Galerie-Gebäudes wurden im Laufe des diesjährigen Sommers einige Berichtigungen in den von der Bauleitung angebrachten Zahlenangaben bei den dort eingegrabenen Künstlernamen ausgeführt. — Die grossen Oberlichtfenster der Cornelius-Säle sind bereits im Jahre 1877 ebenso wie die Zenith-Lichter des obersten Geschosses mit Schattendecken versehen und ausserdem zur Abkühlung der Räume und zur Verbesserung der Luft in denselben im Herbst d. J. im zweiten Cornelius-Saale ein Springbrunnen angebracht.

Die Umgebungen des Gebäudes, welche z. Z. noch unter Obhut der Bau-Commission der National-Galerie stehen, sind, nachdem der Säulenumgang vollendet worden, seit Frühjahr 1879 völlig klargelegt, mit Asphalt-Fahrdämmen versehen sowie durch Rasenplätze und einen Springbrunnen ausgestattet.

Jordan.

Beschlüsse
der
Landes-Commission zur Begutachtung der Verwendung des Kunst-Fonds*) im Jahre 1879.

(Auszug aus dem Protocoll.)

Die Sitzungen der Commission fanden in dem Zeitraum vom 26. September bis 1. October statt und wurden, dem Herkommen gemäss, im Sitzungssaale des Königl. Ministeriums der geistlichen etc. Angelegenheiten durch Se. Excellenz den Herrn Minister v. Puttkamer eingeleitet und geschlossen.

Von den 13 auf Ausführung monumentaler Bildwerke der Sculptur und Malerei gerichteten Anträgen wurden 6 dem Herrn Minister zu weiterer Verfolgung empfohlen, nämlich:

1. Die Ausschmückung des Vereinssaales im Architekten-Hause zu Berlin (Wilhelmstr. No. 92) mit einem Cyklus von Fresco-Gemälden nach Entwürfen des Malers Prell, zu welchem Zweck ein Geldbeitrag aus dem Kunstfond in Anspruch genommen wird;

2. Ausschmückung der Aula des Königl. Wilhelms-Gymnasiums zu Königsberg i. Pr. mit Wandgemälden, zu deren Herstellung unter Vorbehalt der Prüfung der einzureichenden Entwürfe drei dortige Künstler mit Hinweis auf das Seitens der Commission empfohlene Programm in Vorschlag gebracht werden;

3. Ausführung eines monumentalen Brunnens auf einem der grossen Plätze Berlins nach dem von Prof. Reinhold Begas auf Grund eines im vorigen Jahre der Commission vorgelegten und von derselben dringend zur Ausführung empfohlenen Modells;

---

*) Ueber die dermalige Zusammensetzung der Commission s. oben S. XIII. Am Erscheinen behindert waren in den diesjährigen Sitzungen die Herren: Kanzler v. Gossler, (Königsberg), Prof. Gustav Richter (Berlin), Prof. Wislicenus (Düsseldorf), Prof. Albert Wolff (Berlin).

4. Ausschmückung der Gymnasial-Aula zu Minden durch Wandgemälde.

5. Ausschmückung der Stirnseite am Neubau des Joachimsthal'schen Gymnasiums bei Berlin mit Bildhauerwerken. Auf Grund der vorliegenden Modell-Skizzen empfahl die Commission:

a. den Bildhauer Klein zur Ausführung zweier Nischenfiguren; b. den Bildhauer Hundrieser zur Ausführung der Akroterion-Gruppe und beantragt zum Zweck der Herstellung des Giebelfeldes eine engere Concurrenz;

6. Ausführung monumentaler Landschaftsgemälde zum Schmuck des Vorzimmers der Aula im Königl. Wilhelms-Gymnasium zu Berlin, in Zusammenhang mit der vorgeschlagenen Aufstellung einer von dem Bildhauer Otto früher aus Staatsmitteln hergestellten Marmorcopie der antiken Sophokles-Statue des lateranischen Museums. Unter Annahme der von dem Landschaftsmaler Albert Hertel in Berlin vorgelegten Farbenskizzen, welche Motive aus sophokleischen Tragödien behandeln, tritt die Commission dem Antrage bei.

Ausserdem wurde das Gutachten der Commission über zwei die Ausschmückung der Ruhmeshalle (im ehemaligen Zeughause) zu Berlin berührende künstlerische Fragen erfordert, bei deren Lösung der Kunstfond nicht in Anspruch genommen wird:

1. Bezeichnung geeigneter Künstler zur Uebernahme monumentaler Darstellungen aus der preussischen Geschichte (Krönung König Friedrichs I., Huldigung Schlesiens, Aufruf von 1813, Kaiser-Proclamation in Versailles), und

2. Entscheidung der Concurrenz zur Ausführung einer in Marmor herzustellenden colossalen Victoria-Statue für den Herrschersaal. Nach Prüfung der auf Grund des Preisausschreibens vom 28. Juli 1879 ohne Namensnennung der Künstler eingereichten 67 Entwürfe vereinigte sich die Commission dahin, den ersten Preis, welcher zugleich die Ausführung bedingt, nicht zu ertheilen, dagegen den zweiten und dritten Preis zwei Modellen zuzuerkennen, als deren Urheber sich die Bildhauer Fr. Schaper und Karl Begas in Berlin herausstellten. Bezüglich einer dritten Skizze mit dem Motto „Gloria", die, wie sich ergeben hat, von dem Bildhauer Leopold Rau herrührt, deren tragischer Charakter die Verwendung zu dem vorschwebenden Zwecke auszuschliessen schien, richtete man in Anerkennung der künstlerischen Vorzüglichkeit derselben an den Herrn Cultus-Minister den Antrag auf Erwerbung, unter Vorbehalt späterer geeigneter Bestimmung. —

Die Uebersicht der seit dem Bestehen des Kunstfonds in Angriff genommenen übrigen monumentalen Arbeiten sowie der Bericht über die Pflege des Kupferstiches aus Staatsmitteln folgt im nächsten Heft.

Nachtrag zu dem Bericht über die Sammlung der Sculpturen und Gipsabgüsse.

(vgl. S. VI.)

Die oben angedeuteten Erwerbungen für die Sammlung der Originalsculpturen sind inzwischen wenigstens zum Theil soweit gediehen, dass hier eine erste, vorläufige Mittheilung nachgetragen werden kann.

Auf der Akropolis des alten Pergamon (jetzt Bergama) sind seit längeren Jahren Fragmente von Hochreliefs zu Tage gekommen (E. Curtius, Beiträge zur Geschichte und Topographie Kleinasiens S. 56. 62), von denen mehrere durch die Güte des Ingenieurs Herrn Karl Humann in Smyrna als Geschenk in die K. Museen gelangt und im Göttersaale unter No. 224A—C. aufgestellt sind. Mit Genehmigung der Hohen Pforte wurde im vergangenen Jahre auf Antrag des Herrn Dir. Conze unter Leitung des Herrn Humann eine Ausgrabung an jener Stelle veranstaltet, zu welcher der Herr Minister der geistlichen etc. Angelegenheiten die Mittel bewilligt hatte. Dieselbe führte sehr rasch zur Entdeckung einer Reihe von Hochreliefplatten, die sich als Theile eines grossen Marmorfrieses, zu dem auch die bereits hier befindlichen Fragmente gehörten, herausstellten. Durch eine Allerhöchste Bewilligung wurden die Mittel zur systematischen Durchführung der Ausgrabungen, zu welcher die laufenden Fonds der K. Museen allein nicht ausgereicht haben würden, bereit gestellt. Die Arbeiten, denen Se. K. und K. Hoheit der Kronprinz, der Protector der K. Museen, eingehendes Interesse zu widmen geruhte, sind alsdann unter Leitung des Ingenieurs Humann und zeitweise auch des Dir. Conze, welcher noch gegenwärtig an Ort und Stelle verweilt, fortgeführt worden und werden demnächst ihren Abschluss erreichen. Durch das Entgegenkommen der Hohen Pforte ist es möglich geworden, den Besitz sämmtlicher Fundstücke den K. Museen

zu sichern. Der grösste Theil der Sculpturen ist bereits hier angelangt.

Ampelius nennt in seinem vermuthlich in der zweiten Hälfte des II. Jahrhunderts n. Chr. geschriebenen Liber memorialis (VIII, 14) unter den Weltwundern einen zu Pergamon befindlichen grossen Altar in Marmor von 40 Fuss Höhe mit sehr grossen Sculpturen einer Darstellung des Gigantenkampfes. Augenscheinlich desselben Altars gedenkt der etwa um dieselbe Zeit schreibende Pausanias (V 13, 8, vgl. Brunn, Bull. dell' Inst. 1872 S. 26 f.). Die Vermuthung liegt nahe, dass der Bau von Attalus I. (241—197 v. Chr.) errichtet sei und im Zusammenhang stehe mit seinen über die Galater erfochtenen Siegen. Es unterliegt keinem Zweifel, dass die Hauptmasse der gefundenen Sculpturen von diesem Altar, und zwar von einem grossen Fries herrührt, der den Kampf der Götter gegen die Giganten darstellt.

Wie der ganze Altarbau gestaltet war, insbesondere welche Stelle der Fries an demselben einnahm, ist noch Gegenstand der Untersuchung. Der Fries selbst bestand aus Platten von 2,30 m. Höhe und zwischen 0,61 m. und 1,10 m. schwankender Breite, aus einem nicht ganz gleichmässig gefärbten, bald mehr ins Bläuliche, bald mehr ins Gelbliche spielenden grosskörnigen Marmor. Die Figuren, im kühnsten Hochrelief ausgearbeitet, oft ganz vom Grunde gelöst, füllen denselben in der ganzen Höhe aus, haben also etwa anderthalb Lebensgrösse. Die Composition zeigt die Götter im wildesten, leidenschaftlichsten Kampf gegen die Giganten, welche zum grossen Theile schlangenfüssig, vielfach geflügelt, zum Theil auch als gerüstete Krieger erscheinen und in barbarischer Kampfeswuth gegen die Götter anstürmen. Zwei augenscheinlich als Pendants componierte Hauptgruppen von je vier Platten zeigen Zeus, der mit der Linken die Aegis schwingt, mit der Rechten seine Donnerkeile geschleudert hat, und Athena, einen Giganten, den ihre Schlange umringelt, bei den Haaren fassend, während Nike heranschwebt, sie als Siegerin zu kränzen und Ge aus dem Boden sich erhebt, um klagend für ihre Söhne zu flehen. Auf einer andern Reihe von Platten ist Helios dargestellt, der mit seinem Viergespann aus der Tiefe heraufkommt; auf anderen Platten ist Apollo, Artemis, Dionysos von einem Satyrknaben begleitet, Hephaistos, Boreas, vielleicht auch Poseidon kenntlich. An einem über dem Fries hinlaufenden Gebälk scheinen die Namen der Götter, unterhalb des Frieses die Namen der Giganten eingegraben gewesen zu sein. Wenngleich sich die Sculpturen als verwandt mit den Werken erweisen, welche man bisher als Erzeugnisse der pergamenischen Kunst kannte, mit dem sterbenden Gallier vom Capitol und der Gruppe des Galliers, der sein Weib getödtet hat und sich ersticht, in Villa Ludovisi, so zeigen sie diese Kunst doch von ganz neuen Seiten und eröffnen einen völlig überraschenden Einblick in eine Richtung der antiken Sculptur, welche dem modernen Bewusstsein besonders nahe liegt und uns bisher noch wenig bekannt war. Die auffallende Verwandtschaft einiger Motive mit der Laocoongruppe wirft neues Licht auf die noch nicht sicher beantwortete Frage nach der Entstehungszeit dieses Werkes.

Die Zahl der theils in der ganzen Höhe, theils in grossen Bruchstücken gefundenen Platten ist mehr als neunzig; dazu kommen an 1500 kleinere und kleinste Fragmente. Die Erhaltung der Oberfläche ist sehr verschieden; einzelne Stücke sind so gut wie unberührt. Vieles ist durch Verwitterung, Manches vielleicht auch durch Feuer sehr zerstört; dass ein erheblicher Theil des Frieses ganz zu Grunde gegangen, vermuthlich zu Kalk verbrannt worden ist, steht ausser Zweifel.

Neben der Gigantomachie sind zahlreiche Bruchstücke eines zweiten Frieses von kleineren Dimensionen (1,57 m. hoch) und geringerer Reliefcrhebung gefunden, dessen Gegenstand noch nicht feststeht. Auch eine Reihe von Statuen ist zu Tage gekommen, von denen wenigstens einige mit zu dem Altarbau gehört zu haben scheinen.

Von Sculpturen einer älteren Epoche ist nur Vereinzeltes gewonnen, darunter ein weiblicher Idealkopf von ganz ausgezeichneter Schönheit.

Der Zustand der Sculpturen macht eine öffentliche Aufstellung derselben vorerst unmöglich; doch ist man beschäftigt, einige der am Besten erhaltenen und zusammenhängenden Hauptgruppen so herzustellen, dass sie dem Publicum zugänglich gemacht werden können.

Erster Jahrgang No. 2 u. 3. 1. Juli 1880

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KÖNIGLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN

Das Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen erscheint vierteljährlich zum Preis von 20 Mark für den Jahrgang.

I. Königliche Museen.

a. Gemäldegalerie.

I.

Während des Vierteljahres vom 1. October bis 31. Dezember 1879 sind folgende Gemälde erworben worden:

1) D. Diego Velazquez de Silva (No. 413D), Bildniss eines Zwerges vom Hofe Philipps IV. von Spanien.

Ganze lebensgrosse Figur. Leinwand, h. 1,39, br. 1,01. Trefflich erhalten (rentoiliert).

Don Antonio der Engländer (?), stehend von vorn gesehen, in reichem goldgestickten Kostüm, den mit Federn geschmückten Hut in der Rechten: zu seiner Linken eine grosse schwarz- und weissgefleckte Hündin, die er an rothem Bande hält. Auf dunklem Grunde.

Skizze zu dem Bilde 1097 im Museo del Prado zu Madrid, das, wie auch das hiesige Gemälde, aus der letzten Zeit des Künstlers stammt; ungefähr gleichzeitig mit seinem berühmten Hauptwerke Las Meninas. Nach der Vergleichung mit der Photographie des Madrider Bildes ist anzunehmen, dass unser Bild die Originalskizze sei: dort sind Kopf und Hände mehr durchgebildet, ebenso der individuelle Charakter, die Porträtähnlichkeit schärfer hervorgehoben; dagegen sind in beiden Bildern das Kostüm, die Hündin, die Nebendinge bis auf kleine Unterschiede, ganz ähnlich behandelt und in fast gleichem Masse ausgeführt. — Für unsere Sammlung, abgesehen sowohl von der Seltenheit des Meisters als seiner künstlerischen Bedeutung an sich, noch insofern wichtig, als die Galerie ein Werk aus des Velazquez letzter Zeit, die sich durch meisterliche Freiheit und Breite der Behandlung wie durch leuchtende Tiefe des Kolorits auszeichnet, bisher nicht besass.

2) Adriaan van Ostade (No. 855 B.), Bauerngesellschaft in der Hütte.

Rechts unten auf einem Brett bezeichnet: *AV. OSTADE* (das V mit dem A verbunden). Eichenholz, h. 0,35, br. 0,43. Trefflich erhalten. Erworben in Berlin; stammt aus der Sammlung des Freiherrn Heinrich von Mecklenburg (No. 28 des Auctionskatalogs von 1870: Intérieur villageois).

Inneres einer Hütte mit sichtbarem Dachgebälk; links ein Verschlag, zu dem eine Treppe hinaufführt, rechts im Hintergrunde der Kamin, mit brennendem Feuer. Vorn in voll einfallendem Lichte vor dem Verschlag fröhliche Gesellschaft von sechs Bauern um einen viereckigen Tisch gruppiert: zur Rechten einer der die Flöte spielt, ihm gegenüber ein Alter, der sich die Pfeife stopft, zwischen beiden ein Dritter, das volle Kelchglas erhebend; hinter diesem steht singend ein junger Bursche, auf der anderen Seite ein Kind; links auf umgestürztem Stuhl ein Bauer im Profil. Hinter dieser Gruppe mehr rechts ein Bauer, der die Treppe zum Verschlag hinansteigt. Am Kamin drei andere Bauern, der mittlere vom Rücken gesehen, der zur Rechten seine Pfeife mit einer Kohle anzündend. In den Ecken ländliches Geräthe; am Boden Spielkarten u. s. f.

Treffliches Bild des Meisters aus der besonders interessanten Zeit, da derselbe, der Schule des Frans Hals entwachsen, unter dem Einflusse Rembrandts seine malerische Anschauung, vorab seinen feinen Sinn für Ton und Helldunkel zu vollendeter Meisterschaft ausbildete und zugleich in der Auf-

fassung des bäuerlichen Volkslebens sich zu dem Humor gemüthvoller Charakteristik, zu der massvollen Schilderung eines zuständlichen und behaglichen Lebens erhob. Das Bild, demnach um die Mitte der vierziger Jahre zu setzen, womit auch die Bezeichnung in lauter Versalien stimmt, ist zugleich ein vorzügliches Specimen dieser bestimmten Epoche: ebenso bemerkenswerth durch die Anordnung der Licht- und Schattenmassen und das feine Spiel des Helldunkels als durch die rythmische Gruppierung der Figuren und den stimmungsvollen Ausdruck des Vorganges. Eine sehr empfindliche Lücke der Sammlung, die bisher nur minder bedeutender Werke des Meisters aufzuweisen hatte, ist damit ausgefüllt.

3) Adriaan van Ostade (No. 855C), Der Arzt in seinem Studierzimmer.

Figur bis zu den Knieen. Auf der Stuhllehne bezeichnet: A*v. Ostade 1665* (das v mit dem A verbunden). Eichenholz, h. 0,28, br. 0,22. Vorzüglich erhalten.

Ein Mann mittleren Alters, im langen Hausrock und Hauskäppchen, seitwärts auf einem Stuhl sitzend, den linken Arm auf einen Tisch gestützt, betrachtet etwas nach links gewendet aufmerksam die Flüssigkeit in einem Glasgefäss, das er in der erhobenen Rechten hält. Auf dem rechts in der Ecke stehenden mit persischem Teppich bedeckten Tische ein aufgeschlagenes botanisches Buch und ein Porzellantopf mit Arznei. Im Grunde links die mit einem Vorhange versehene Bibliothek; rechts Ausblick durch eine halbgeöffnete Thür in ein anderes Gemach.

Das in hellem, leuchtenden Ton fein durchgeführte Bildchen, in welchem auch die Nebendinge mit besonderer Sorgfalt und doch mit fettem vollen Vortrag behandelt sind, zeigt den Meister in der dritten Periode seines Schaffens, die auf dem gegenwärtigen Kunstmarkt am höchsten geschätzt und bezahlt wird. „Importante", d. h. figurenreiche Gemälde grösseren Umfanges aus dieser Zeit werden neuerdings zu Preisen hinaufgetrieben, welche, sofern es sich um Kabinetsbilder handelt, wohl von einer kleinen Anzahl reicher Sammler aufgewendet werden können, für Museen aber nahezu als unerschwinglich erscheinen. Doch muss in einer Galerie auch diese Epoche des Meisters mit einem guten Specimen vertreten sein; diesen Zweck erfüllt für unsere Sammlung das erwähnte Bildchen.

4) Ausserdem ist der Galerie durch Vermächtniss des Herrn Dr. Friedrich Tamnau (publiciert den 4. Oct. 1879) als Geschenk zugegangen (angeblich das Bildniss eines polnischen Fürsten von Ant. van Dyck):

C. W. E. Dietrich (No. 1023B), Männliches Bildniss.

Lebensgrosse Halbfigur. Unten links mit dem vollen Namen und der Jahreszahl 1738 bezeichnet. Eichenholz, h. 0,73, br. 0,57. Die Tafel zweimal gespalten, der Firniss gerissen, sonst gut erhalten.

Junger Mann, bartlos mit langen braunen Locken, etwas nach links gewendet und gradaus blickend, den linken Arm auf eine Brüstung gestützt; im Kostüm eines polnischen Edelmannes. Dunkler Grund.

In der Rembrandt'schen Manier des im vorigen Jahrhundert sehr geschätzten Künstlers, der öfters verschiedene ältere Meister nachzuahmen liebte.

II.

Diesen Erwerbungen schliessen sich aus dem alten Bestande zwei Bilder an, welche bisher der Sammlung nicht einverleibt waren, neuerdings aber in dieselbe aufgenommen worden sind.

5) Rembrandt van Rijn (No. 828C), junge prächtig gekleidete Frau in ihrem Gemach.

Ganz rechts in der Mitte des Bildes bez. R (einige noch zur Bezeichnung gehörenden Striche scheinen zerstört). Eichenholz, h. 0,59, br. 0,48. Nicht inventarisiert und wahrscheinlich bei Gründung der Galerie nebst anderen Stücken als unbrauchbar ausgeschieden; in sehr beschädigtem und verwahrlostem Zustande von dem Assistenten der Galerie Dr. Bode aufgefunden und als Rembrandt erkannt; von Restaurator Böhm wieder hergestellt.

Die junge Frau — wahrscheinlich vom Künstler als Minerva gedacht — sitzt in der Mitte des Bildes, nach links gewendet und den Blick auf den Beschauer gerichtet, neben einem runden mit kostbarem Teppich bedeckten Tisch. In dunkelblauem silbergestickten Kleide, um die Taille ein vielfarbiges Gürtelband mit langen Enden; darüber ein rothsammetner ringsum mit Gold gestickter pelzverbrämter Mantel, der, vorn offen, über den Stuhl bis auf den Boden fällt; auf dem Haupte, dessen blondes gewelltes Haar lang herabhängt, ein Kranz von Oelblättern mit einem kleinen Oelzweig (?). Auf dem Tisch verschiedene Folianten, Laute und Harnisch;

über der Figur an der Wand eine Trophäe bestehend aus Helm, Schild mit Medusenhaupt und Schwert. Grund die dunkle Wand des Gemachs (sehr versunken, die Gegenstände im Grunde rechts nicht mehr erkennbar).

Das Bild, ein interessantes und unzweifelhaftes Jugendwerk des Meisters, zeigt die eigenthümlichen Merkmale, welche in der ersten Periode seines künstlerischen Schaffens für seine historischen Darstellungen bezeichnend sind: sowohl was die Auffassung des Motivs als die Behandlung anlangt, den in den Schatten dünnen, im Licht stellenweise stark impastierenden Vortrag, den besonderen Charakter des Tons und des Helldunkels. Der Vergleich mit einem andern Rembrandt'schen Bilde unserer Sammlung, „der Raub der Proserpina" (No. 823) und mit dem sehr verwandten, wahrscheinlich Gegenstück bildenden „Raub der Europa" (früher in der Sammlung des Grafen Morny) ergiebt ziemlich bestimmt die Entstehungszeit, welcher unser Bild angehört: „Der Raub der Europa" ist mit der Jahreszahl 1632 versehen, und in das Jahr 1631 oder 1632 wird auch die Minerva zu setzen sein. Auch was von dem Monogramm auf dem Bilde noch sichtbar ist, zeigt die besondere Art der Bezeichnung, welche Rembrandt um jene Zeit und etwas früher auf seinen Bildern wie auf seinen Radierungen anzubringen pflegte.

6) Frans Hals (No. 801 J), Bildniss einer jungen Frau.

Brustbild mit Händen, in gemaltem ovalem Steinrahmen. Leinwand, h. 0,68 br. 0,56. Vor etwa zehn Jahren erworben, aber bisher nicht aufgestellt. War stellenweise übermalt und nachlässig restauriert; neuerdings von Restaurator Böhm wiederhergestellt.

Etwas nach links gewendet und gradaus blickend. In weissem Häubchen, schwarzem Kleide und breitem getolltem Kragen; die Hände übereinander gelegt. Dunkler Grund.

Aus der mittleren Zeit des Künstlers (um oder bald nach 1635); helle Beleuchtung, noch lebhaftes, aber schon zu einem feinen Grau harmonisch abgetöntes Kolorit.

III.

Seit Anfang October ist der Restaurator und Maler Wolfgang Böhm aus Wien, welcher die oben erwähnten Herstellungen ausgeführt hat, in die Stellung eines Restaurators der Gemälde-Galerie commissarisch und zunächst auf Probezeit eingetreten. — Restaurator Schmidt, dessen ebenso tüchtige als gewissenhafte Amtsführung der Galerie auch bezüglich der Erhaltung der Gemälde wesentliche Dienste geleistet hat, ist den längeren Leiden, welche seine Wirksamkeit in den letzten Jahren auf die Ueberwachung der nothwendigsten Arbeiten beschränkt hatten, am 25. Dezember des verflossenen Jahres erlegen.

IV.

Mit Beginn des neuen Jahres musste ein Theil der Galerie, insbesondere der nach Süden gelegene Flügel, geschlossen werden, um in den beiden Ende Dezember in der Hauptsache fertig gestellten Oberlichtsälen mit der Aufstellung der deutschen, der altniederländischen und eines Theils der vlämischen Schule zu beginnen. Es soll nämlich nach dem Plane der neuen Anordnung die nach Osten gelegene Hälfte des Stockwerkes die germanischen Schulen aufnehmen, damit die Kabinetsbilder der holländischen und der vlämischen Schule das günstigste Seitenlicht empfangen, die westliche Hälfte dagegen die verschiedenen romanischen Schulen, welche ihrem Charakter nach nur eine beschränkte Anzahl von Kabinetsbildern enthalten und daher bestes Seitenlicht weniger beanspruchen.

Hinsichtlich der neuen Aufstellung der älteren Niederländer ist zu bemerken, dass der Altar der beiden Gebrüder van Eyck, in die Scheidewand beider Oberlichtsäle eingelassen, nun immer von beiden Seiten sichtbar sein wird: wobei freilich der kleine Uebelstand, dass die Bilder der Aussenseite je zwei und zwei in umgekehrter Folge erscheinen werden, unvermeidlich ist. — Uebrigens kann auch die Anordnung der Gemälde in den beiden neuen Sälen wenigstens zum Theil vorerst wieder nur eine provisorische sein, sofern eine Anzahl von Bildern, die vermöge ihres kleineren Formats und der feineren Ausführung volles Seitenlicht verlangen und später auch in den umgebauten Kabinetten erhalten werden, vorläufig in den Sälen untergebracht werden müssen.

In dem Vierteljahre Januar bis März 1880 ist die Sammlung um acht theils durch Ankauf theils auf anderen Wege erworbene Gemälde vermehrt worden.

Durch Ankauf wurden derselben zugeführt:

1) Allart van Everdingen (No. 835B), Norwegische Gebirgslandschaft. Steile, spärlich bewachsene Felsen, die aus einem See

und am Ufer desselben aufragen; fahle Beleuchtung mit schweren Gewitterwolken*).

Rechts an einem Felsen bezeichnet: A. v. Everdingen 1648. Eichenholz, h. 0,30, br. 0,41. In Berlin erworben; trefflich erhalten. — Vorzügliches Werk des Meisters, in charaktervoller Stimmung energisch durchgeführt; bildet zu den schon vorhandenen Gemälden desselben eine wesentliche Ergänzung.

2) Salomon van Ruijsdael (No. 901 C), Holländische Landschaft. Rechts ein grosses Gehöft mit Bäumen und Buschwerk von einer Mauer umgeben; auf dem Wege, der an derselben hinführt, ein Karren und Wanderer. Links in der Ferne ein See. Wolkiger Himmel.

Links vorn im Erdreich bezeichnet: S. v. Ruijsdael 1631. Eichenholz, h. 0,67, br. 1,04. In Berlin erworben; trefflich erhalten. — Ausgezeichnetes Werk aus der früheren Zeit des Meisters; sorgfältige Ausführung bei saftiger emailartiger Behandlung, von energischem Kolorit und grossem Reiz der Beleuchtung.

3) Petrus Paulus Rubens (No. 798K), Beweinung Christi. Maria und Magdalena beweinen den vor ihnen ausgestreckt liegenden Leichnam Christi. Dunkler Grund; rechts eine Fackel.

Eichenholz, h. 0,34, br. 0,27. Sehr gut erhalten. Aus der Sammlung von San Donato (Demidoff) bei Florenz. No. 1075 des Kataloges von 1880; nach der Versteigerung erworben. — Gehört zu den seltenen Werken des Meisters von kleinem Format. Von breiter skizzenhafter Behandlung, aber in der Wirkung vollendet; ergreifender Ausdruck der Empfindung, der durch den Contrast des leuchtenden Fleisches mit der düsteren Umgebung noch gesteigert wird.

4) Masaccio (No. 58A), Anbetung der Könige. Links die Hütte mit der Krippe, rechts das Gefolge der Könige, zum Theil auf Pferden, im florentinischen Kostüm der Zeit des Künstlers.

5) Masaccio (No. 58B), Ein Bild in zwei Abtheilungen: links das Martyrium des Apostels Petrus, der, den Kopf nach unten, an das Kreuz genagelt wird; rechts das Martyrium Johannes des Täufers, der knieend enthauptet wird; in beiden Darstellungen ausser den Henkern noch einige Kriegsleute.

*) Bei der grossen Zahl der diesmal anzuführenden Gemälde musste auf deren ausführliche Beschreibung verzichtet werden.

Beide Gemälde: Leinwand auf Pappelholz, h. 0,21, br. 0,61. In Florenz aus der Sammlung des Marchese Gino Capponi erworben; sehr gut erhalten bis auf einige kleine gewaltsam beschädigte Stellen. — Theile einer Predella zu der Altartafel, welche Masaccio nach Vasari's Bericht für die Kirche del Carmine zu Pisa malte. Das Hauptbild stellte Maria mit dem Kinde zwischen den hh. Petrus, Johannes d. T., Julianus und Nikolaus dar; dann nach Vasari: „sotto, nella predella, sono di figure piccole storie della vita di quei Santi, e nel mezzo i tre Magi che offerissono a Cristo; ed in questa parte sono alcuni cavalli ritratti dal vivo tanto belli, che non si puo meglio desiderare; e gli uomini della corte di que' tre re sono vestiti di varj abiti che si usavano in que' tempi (d. h. zu Zeiten des Malers)." — Das ganze Altarwerk sollte nach A. da Morrona (Pisa illustrata, 1793, III, 290 f.) und Crowe und Cavalcaselle verschollen sein. Allein nach dem Stilcharakter und der Behandlungsweise, die unzweifelhaft auf Masaccio hinweisen, sowie nach der genauen Uebereinstimmung mit dem Berichte Vasari's müssen jene Bilder als Theile der Predella von Masaccio's Altarwerk angesprochen werden. Die Predella enthielt demnach drei Bilder: in der Mitte die Anbetung der Könige, einerseits die Martyrien des Petrus und des Johannes, andrerseits wohl die Martyrien des Julianus und Nikolaus; letztere Doppeldarstellung scheint wie das Hauptbild verloren. — Für unsre Sammlung sind die kleinen Gemälde wegen der Seltenheit des grossen Meisters dann auch als wesentliche Ergänzung zu den in der Galerie vorzüglich vertretenen Malern des Quatrocento von besonderem Interesse.

6) Albrecht Dürer (No. 557B), Maria mit dem Kinde. Maria von vorn gesehen (Büste), blickt auf das nackte Christkind nieder, das in seiner Linken eine Frucht hält. Dunkler Grund. Lindenholz, h. 0,49, br. 0,40.

Auf dem Grunde links echt bezeichnet mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1518. In Florenz aus der Sammlung des Marchese Gino Capponi erworben. Beschrieben bei Thausing, Dürer, p. 384. — Das Bild hat sich bei näherer Prüfung als besser erhalten herausgestellt, wie es früher den Anschein hatte: es war von einigen Retouchen abgesehen, nicht sowohl übermalt, als mit einem gefärbten Firniss bedeckt, hat aber durch eine frühere zu starke Reinigung den Schmelz und das Durchsichtige der Färbung eingebüsst. Es

gehört zudem zu den wenig erfreulichen Madonnenbildern Dürers und zeigt eine trockene, etwas handwerksmässige Behandlung. Immerhin ist dasselbe als echte Arbeit des Meisters für unsere Sammlung, die keinen Dürer aufzuweisen hat, von Werth, und empfahl sich die Anschaffung um so mehr, als es in den Ankauf der beiden Masaccio miteingeschlossen wurde, ohne dass der für diese allein geforderte Preis sich erhöht hätte.

Ferner wurden der Galerie zugeführt:

7) Adam Elsheimer (No. 664A), Waldlandschaft mit einem See, dem links eine Nymphe entsteigt; in der Ferne ein Satyr.

Kupfer, h. 0,14, br. 0,20. Hat durch eine frühere Restauration gelitten; durch Restaurator Böhm hergestellt. Aus dem Kupferstich-Kabinet überwiesen.

8) Schule des Lucas Cranach d. A. (No. 636B), Flügelaltar. Vorgänge aus dem Leben der hl. Barbara in acht Abtheilungen: auf den Aussenseiten der Flügel Maria und Johannes (fast lebensgross).

Tannenholz, Mittelbild, h. 1,72, br. 1,38, jedes Flügelbild h. 1,72, br. 0,65. Gut erhalten, aus der ehemaligen Kunstkammer überwiesen. Bemerkenswerth durch die reiche und gesättigte Färbung.

9) A. Nicodemo (von Rastatt, zumeist in Italien thätig), Bildniss des Malers Philipp Hackert, in höherem Alter. Lebensgrosses Brustbild.

Leinwand, h. 0,60 br. 0,48. Gut erhalten, durch Vermächtniss des Fräulein Auguste Schobelt an die Galerie übergegangen. — Gestochen von E. Morace.

II.

Diesen Erwerbungen reihen sich einige Gemälde an, welche sich bisher, zumeist unbeachtet oder doch niemals öffentlich ausgestellt, im Magazin vorgefunden haben und jetzt, bei der neuen Anordnung der deutschen und der niederländischen Schule, in den eben vollendeten Oberlichtsälen als mehr oder minder bedeutsame Leistungen aus älteren Kunstepochen in die Sammlung selbst aufgenommen wurden.

1) Westfälische Schule, Soest um 1200 bis 1230 (No. 1216A), Altaraufsatz (Retabulum) in drei Abtheilungen. In der Mitte: Kreuzigung mit den Angehörigen Christi, über denselben die Personification der Kirche und der Synagoge; in dem kreisförmigen Felde zur Linken Christus vor Kaiphas, in dem zur Rechten die drei Marien am Grabe, auf welchem der Engel sitzt. Auf Goldgrund; die Felder umrahmt von gepressten ornamentierten Streifen.

Eichenholz, h. (bis zur Rundung des Mittelbildes) 0,81, br. 1,94. Sehr beschädigt, indem die untere Partie der Tafel grossentheils abgestossen war, im Uebrigen jedoch gut erhalten; vom Restaurator Böhm absichtlich derart hergestellt und ergänzt, dass die neu hinzugefügten Theile als solche noch erkennbar sind. Das Gemälde, das aus der Wiesenkirche zu Soest stammt, ist eine treffliche und sehr bemerkenswerthe Arbeit der ältesten deutschen Tafelmalerei („das älteste deutsche Staffeleigemälde"?) und füllt somit in unserer Sammlung eine wesentliche Lücke aus; zudem für die Charakteristik der deutschen Kunst im XIII. Jahrhundert von besonderer Bedeutung (darüber Quast und Otte, Zeitschrift für christl. Arch. und Kunst, II, 283 f.; Aldenkirchen, die mittelalterl. Kunst in Soest, 1875, p. 17 f., bei beiden abgebildet).

2) Westfälische Schule, Soest um 1250 bis 1270 (No. 1216B), Altaraufsatz in drei gleichen Abtheilungen, durch Säulchen getrennt, welche Rundbogen tragen. In der Mitte die Dreifaltigkeit (Gott Vater den Gekreuzigten vor sich tragend), zur Linken Maria, zur Rechten Johannes. Auf Goldgrund.

Eichenholz, h. 0,71, br. 1,20. Bis auf einige kleine beschädigte und abgestossene Stellen gut erhalten; vom Restaurator Böhm hergestellt. — Das Bild stammt ebenfalls aus der Wiesenkirche zu Soest (vielleicht identisch mit dem bei Lübke, Kunst in Westfalen, p. 335 beschriebenen Altaraufsatz im südlichen Seitenchore?) und ist ein interessantes Specimen für den Charakter der deutschen Malerei in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, der es wohl zuzuweisen ist (auch nach der auffallenden Verwandtschaft mit den Wandgemälden im Dom zu Gurck in Kärnthen, deren Ausführung grösstentheils in die Jahre von 1250—1279 fallen muss; vergl. Mittheilungen der K. K. Central-Commission XVI, 126—141.)

3) Niederrheinische Schule um 1510 bis 1530 (No. 613A), Flügelbild und Gegenstück zu No. 613, welch' letzteres früher dem Hans von Melem zugeschrieben wurde. Anna und Maria mit dem Kinde; vor demselben der knieende Stifter. Hintergrund Landschaft.

Eichenholz, h. 0,78, br. 0,31. Hat gelitten und ist in früherer Zeit ungenügend restauriert; doch als Arbeit eines tüchtigen Meisters

und Gegenstück zu No. 613 (das Mittelbild fehlt) mit dem Bildnisse des Stifters von besonderem Interesse.

Ausserdem wurden noch folgende Gemälde welche sich bisher im Vorrath befanden und in der Sammlung selbst niemals aufgestellt waren, in den neuen Sälen aufgehängt:

4 und 5) Niederländische Schule um 1480—1500 (No. 539A und B), Zwei Rundbilder mit Darstellungen aus der Geschichte des Joseph.

4) Joseph wird an die Ismaeliten verkauft,
5) Joseph wird von Potiphar zum Verwalter eingesetzt; neben Potiphar dessen Gattin.

Eichenholz, Durchmesser: 1,48. Beide Bilder sehr gut erhalten. 1863 aus der Abel'schen Sammlung in Stuttgart erworben und irrthümlich dem Dierick Bouts zugeschrieben, von dessen leuchtender und gesättigter Färbung sich das Kolorit wesentlich unterscheidet. Es sind sehr bemerkenswerthe Leistungen eines späteren Nachfolgers der Eyck'schen Schule, der verschiedene Einflüsse aufgenommen hat.

6 u. 7) Moderne Kopien nach Hubert und Jan van Eyck (No. 525D und E). Die Einzelfiguren der Maria und des Johannes, nach den in S. Bavo zu Gent noch befindlichen Originalen. Jetzt zur Ergänzung des Eyck'schen Altarwerks mitaufgestellt.

III.

Die neue Anordnung und Aufstellung der deutschen und der altniederländischen Schule in den beiden neuen nach Norden gelegenen Oberlichtsälen ist in diesem Vierteljahre bewirkt worden, während zugleich die zur neuen Ausstattung der Säle erforderlichen Arbeiten, den Erfahrungen und Ansprüchen der neueren Zeit möglichst entsprechend, fortzuführen und beendigen waren. Auch mussten gleichzeitig die überfüllten Magazine wegen des weiteren Umbaues umgeräumt und neu geordnet werden.

Die Aufstellung der deutschen und der niederländischen Schule ist, soweit es die provisorischen Zustände nur irgend zuliessen, in systematischer und chronologischer Ordnung erfolgt; auch sind dabei alle irgend bemerkenswerthen Bilder in die Sammlung selbst aufgenommen worden. Auf diese Weise wurde es möglich, an der Eingangswand des kleineren Saales eine Zusammenstellung von Bildern zu geben, welche einen Ueberblick über die Entwickelung der deutschen Malerei vom XIII. bis zum XVI. Jahrhundert gewinnen lässt und bisher in der Berliner Galerie vermisst wurde. Auch liess sich im zweiten Saale von der Entwickelung der altniederländischen Malerei im XV. Jahrhundert, sowie von der Uebergangszeit der niederländischen Schule im XVI. Jahrhundert eine vollständigere und deutlichere Uebersicht als bisher geben.

Dagegen war andrerseits der provisorische Charakter, den die Aufstellung vor dem Umbau des östlichen Flügels nothwendig haben muss, nicht zu verläugnen. Es mussten, wie schon im vorigen Quartalbericht angedeutet, in diesen Sälen auch eine Anzahl von Gemälden untergebracht werden, deren geeigneter Platz erst in den neugebauten östlichen Kabinetten (mit Seitenlicht) sein wird. Auch wird wol der Eyck'sche Altar — ganz in der gleichen Weise eingerahmt und in die Wand eingelassen wie jetzt — in einem Kabinette unter dem günstigen Einfall eines reinen Seitenlichtes und in ganz ruhiger Umgebung dem Studium sich besser darbieten, als an der gegenwärtigen Stelle. Dann können auch die betreffenden beiden Saalwände mit Gemälden ganz behangen und so mit der Anordnung der übrigen Wände in besseren Einklang gebracht werden.

Endlich mussten noch die italienischen Meister des Quattrocento für die Zeit des Umbaues der zweiten Hälfte der nördlichen Oberlichtsäle, in den drei ersten nach Westen gelegenen Kabinetten eine vorübergehende Stätte finden. Wie sehr diese Gemälde, die einen Glanzpunkt der Berliner Galerie bilden, bei ihrer Aufstellung in vollem und richtigem Lichte noch gewinnen werden, lässt sich schon aus der erhöhten Wirkung entnehmen, die sie an ihrem gegenwärtigen Standorte haben. Zugleich wurde diese Umstellung benutzt, um an einer Wand des ersten Kabinets eine auserlesene Anzahl von Werken der Trecentisten, die bisher in den überfüllten „Incunabeln-Räumen“ kaum zugänglich waren, dem Publicum wieder vorzuführen. Es befinden sich darunter die Madonnenbilder von Lippo Memmi (Nr. 1072, 1081 A) und aus der Schule des Simone Martini (Nr. 1071 A), das treffliche Triptychon von Taddeo Gaddi (Nr. 1079—1081), zwei sehr gute Bildchen des Alegretto Nuzi (Nr. 1076 und 1078), eine sehr reizende Krönung der Maria wahrscheinlich von dem Sienesen Barna (Nr. 1064), zwei Bildchen aus einer bekannten Reihenfolge nach Giotto's Entwurf von Taddeo Gaddi (Nr. 1073

und 1074), eine Reihe von Darstellungen aus dem Leben der Maria von Antonio da Murano u. s. w.

---

b. Sammlung der Sculpturen und Gipsabgüsse.

Im Quartale Oct.-Dez. 1879 wurden die Arbeitskräfte der Direction der Sculpturengalerie, so weit es die Antike angeht, so gut wie ausschlieslich durch das Einbringen der pergamenischen Funde beschäftigt. Das Gros der zum Altarbau gehörigen Sculpturen und Architekturstücke wurde im Museum untergebracht, die Reinigungs- und Zusammenfügungsarbeiten begannen. Des Transportes warteten noch an Ort und Stelle namentlich Architekturtheile, durch welche die Antikensammlungen der K. Museen nach einer bisher so gut wie gar nicht vertretenen Seite hin eine Ergänzung zu erhalten beginnen werden. Gegenwärtig ist Alles eingetroffen.

Durch Schenkung begünstigte die Abtheilung Herr Consul Travers, bisher in Kairo.

Für die Abgusssammlung wurden einige Stücke aus Athen erworben, und zwar gleich in echten Formen. Es würde sich empfehlen, dass die Herren Vorsteher zunächst der deutschen Sammlungen von Gipsabgüssen nach der Antike diejenigen Stücke in athenischen Sammlungen oder überhaupt in Griechenland, welche sie in der Formerei der K. Museen in Berlin verkäuflich zu sehen wünschten, dem unterzeichneten Director bezeichnen möchten. Nach Möglichkeit würde dann Sorge getragen werden, durch Bezug der Form nach Berlin den einzelnen Sammlungen die hohen Transportkosten, welche bei Bezug der Abgüsse aus Athen erwachsen, zu ersparen. Durch Vermittlung des Herrn von Duhn erhielt die Abtheilung ausserdem den Abguss des Aphroditekopfes Caetani aus Rom. In Vorbereitung genommen wurde die Etiquettierung der Gipsabgüsse und ein seit lange mangelndes, zunächst in kurzer Fassung herauszugebendes Verzeichniss der Original-Sculpturen.

In der Zeit von Januar bis März 1880 fiel der Sammlung ein fragmentiertes Grabrelief aus Cypern und ein Kybele-Anathem zu; in Abgüssen aber wurden erworben ein Athenatorso von der Akropolis zu Athen (Michaelis, Parthenon, Taf. 15, 2), zwei Jünglingstorsen (Mittheilungen des deutschen arch. Inst. in Athen V, p. 20) und ein Votivrelief an Athena, jetzt vollständiger als bei Schöne gr. Rel. Taf. XIX, 83, ebendaher, ferner einige Köpfe der Sammlung Baracco in Rom, darunter eine Replik des lateranensischen Marsyaskopfes, sodann ein Hekaterelief aus Salamis im Besitze des Fürsten Metternich in Wien und die neuerlich von Overbeck besprochenen Pferdefragmente aus dem westlichen Parthenongiebel. Erworben wurde auch der Abguss der Zumbusch'schen Restauration des samothrakischen Nikemonuments, jedoch ging derselbe noch nicht ein.

Der Sammlung der mittelalterlichen und Renaissance-Sculpturen wurde ein Tropfstein-Medaillon-Portrait des Philipp Hackert als Vermächtniss überwiesen; andre Erwerbungen, die Herr Dr. Bode in Florenz machte, werden erst im folgenden Quartale verzeichnet werden. In Abgüssen wurden aufgestellt: der Apoll des jüngeren Peter Vischer zu Nürnberg, Adler und Truthahn, zwei Bronzen des Pietro Tacca zu Florenz, der heil. Ansanus von Giov. di Stefano zu Siena, zwei Statuen Johannes des Täufers von Donatello in Siena und Florenz.

An der Reinigung und Zusammenfügung der pergamenischen Sculpturen wurde unausgesetzt gearbeitet und einige Gruppen zur vorläufigen Aufstellung in der Rotunde hergerichtet.

Conze.

---

c. Antiquarium.

Von hervorragender Bedeutung unter den Erwerbungen der Zeit vom 1. October 1879 bis zum 1. April 1880 sind zunächst einige Bronzen; so eine grosse griechische Inschrifttafel, welche mit ihrem plastischen Schmucke und dem vollkommen erhaltenen Texte (Psephisma einer bisher unbekannten Stadt Anisa) einen willkommenen Zuwachs unserer Schrifturkunden bildet. Ein erfreulicher Erwerb ist ebenfalls die Bronzestatuette eines gerüsteten Kriegers, der weitausschreitend die Lanze zum Stosse erhebt; die trefflich erhaltene im altgriechischen Stile gearbeitete Figur stammt aus Dodona. Die Funde von Pergamon lieferten uns die Bronzestatuette eines jugendlichen Satyrs von schönster Arbeit hellenistischer Zeit.

Unter den Erwerbungen bemalter Thongefässe sind hervorzuheben die einer attischen Lekythos, welche in freiem feinsten Stile das Kottabosspiel in ganz eigenthümlicher Weise darstellt; eine Hydria aus Kleinasien zeigt Oreithyia von Boreas verfolgt; eine Amphora

mit altattischen Inschriften (aus Orvieto) stellt die kalydonische Jagd dar. Unter mehreren kleineren Gefässen aus Griechenland sind besonders einige nur mit Ornamenten verzierte aus den ältesten Gräbern bei Theben merkwürdig. Ein Beispiel singulärer Technik bietet ein etruskisches schwarz gefirnisstes Gefäss mit roth und blau aufgemalten Figuren in späterm etruskischen Stile.

An Terracotten haben wir einige sehr werthvolle Figuren aus Tanagra, Atalante und Tegea erhalten, sowie einen vorzüglichen Papposilen aus Athen.

Eine sehr alte, linear verzierte silberne Fibula wurde aus Orvieto, ein Onyx mit schönem Hermeskopfe und ein vorzüglicher geschnittener Stein mit dem stehenden Herakles, dem eine Eule auf der Schulter sitzt, wurden aus Griechenland erworben.

Endlich ist noch ein schöner kleiner Zeuskopf aus glasierter Masse zu erwähnen, der aus dem Nachlasse von Steinhäuser stammt.

E. Curtius.

---

d. Münzkabinet.

In dem Vierteljahr October bis Dezember 1879 hat das Münzkabinet nur wenige Erwerbungen machen können, doch befinden sich darunter zwei makedonische Königsmünzen von grossem Werthe, das Dekadrachmon Alexanders des Grossen, ein unsern Schaumünzen verwandtes grosses Silberstück, dessen Existenz wir erst seit wenigen Jahren durch einen bei Bagdad gemachten Fund weniger Exemplare erfahren haben; in der Reihe der Alexander-Münzen durfte diese seltenste von allen nicht länger fehlen. Sie stammt aus dem Besitze Subhi Pascha's. Noch wichtiger ist das Oktadrachmon Alexanders I. von Makedonien, die älteste Münze mit dem Namen eines Königs, also die älteste Königsmünze deren Epoche (498 bis 454) feststeht; sie bildet folglich den chronologischen Ausgangspunkt für die Beurtheilung des nordgriechischen Stils.

Die ägyptischen Gauen haben unter Domitian, Traian und seinen nächsten Folgern Münzen geprägt; von diesen besass das Münzkabinet vor 40 Jahren zwei und besitzt jetzt 140; von den 47 Gauen, welche, soviel wir bis jetzt wissen, an dieser Prägung theilgenommen haben, fehlten nur noch drei, und von einem der drei, dem Kabasites, hat uns Herr Consul Travers in Cairo eine Münze verschafft, so dass diese interessante Reihe sich der Vollständigkeit nähert.

Erwähnenswerth ist auch eine spanische Colonialmünze, die vor länger als einem Jahrhundert in einem einzigen Exemplar bekannt gemacht, in den neuen Werken über spanische Numismatik unbeachtet gelassen ist, obwohl sie auch dadurch interessant ist, dass sie eine der sehr wenigen ist, auf denen ein römischer Beamter die Tribus nennt, der er angehörte. An die, im vorhergegangenen Vierteljahr gekaufte Sandes'sche Sammlung römischer Münzen schliesst sich ein schöner Silber-Medaillon des Severus Alexander, und an die ebenfalls kürzlich erworbene Grote'sche Sammlung von deutschen Mittelalter-Münzen, mehrere bedeutende Ankäufe italienischer aus der Sammlung Morel-Fatio in Lausanne.

Auch einige Geschenke hat das Münzkabinet zu rühmen. Herr Geh. Rath Virchow gestattete aus seinen in der Troas gesammelten Münzen einige werthvolle auszuwählen; Herr Dr. Weil schenkte eine von ihm aus dem Peloponnes mitgebrachte; Frau von Graf aus St. Petersburg hatte im Namen ihrer Geschwister ein goldenes Exemplar der beim Jubiläum ihres Vaters, des Naturforschers Brandt geprägten Medaille Sr. K. u. K. Hoheit dem Kronprinzen überreicht, welches der hohe Protector dem Münzkabinet überwiesen hat.

Im Vierteljahr vom Januar bis März 1880 hat das Münzkabinet nur wenige und unwichtige Erwerbungen gemacht.

J. Friedlaender.

---

e. Kupferstichkabinet.

Die Sammlungen des Kuperstichkabinets haben in dem Quartale vom October bis Dezember 1879 eine Reihe von Vermehrungen erfahren, deren bemerkenswertheste nachstehend angeführt sind:

a. Kupferstiche.

Schule des „Meisters E. S. 1466“. Christus der Schmerzensmann. B. X. p. 38. N. 64.

Altdorfer, Albrecht. B. 71.

Beham, Hans Sebald. 4 Blatt. B. 149. 164. 165. 212.

Monogrammist HM. Deutsche Schule, um 1550. Loth mit seinen Töchtern. Pass. IV. p. 54. N. 4.

Schmidt, Georg Friedrich: 52 Blatt Kupferstiche und Radierungen.

Bol, Hans: Tanzende Bauern. v. d. Kellen. N. 16.

Feddes, Petrus: Bildniss des Johannes Bogermann. v. d. Kellen 30.
Segers, Hercules: Landschaft, weites Thal. Ausgeführte Rad., in blau gedruckt. gr. q. fol.
Derselbe: Landschaft, felsiges Kesselthal. Rad., schwarz gedruckt. kl. q. 4°.
Uytenbroeck, Moses van: 5 Blatt Rad. B. 2. 10. 16.
Moeijaert, Nicolaas Cornelisze: 4 Blatt Rad. v. d. Kellen 7. 10. 11. 15.
Unbekannt, Schule von Modena, XV. Jahrh.: Der Triumph des Paulus Aemilius. B. XIII. p. 106. N. 4.
Unbekannter italienischer Stecher, um 1500: Büste Ludwigs II., Markgrafen von Saluzzo und seiner Gemahlin. Rund mit der Unterschrift: „Ludovicus Marchio Et Margarita D. Foix. M. S.“ 12°. Aehnlich der Medaille N. 43 bei Litta: Saluzzo.
Francia, Giacomo: Die heil. Maria und Anna das Christkind badend. Pass. 9.
Campagnola, Giulio: Die Geburt Christi. B. 1.
Raimondi, Marcantonio: Hercules und Antäus. B. 346.
„Meister AP 1555“: Aufsteigendes Ornament. B. XV. p. 510. N. 3.
Caccianemici, Vincenzo: Diana. B. 5.

b. Holzschnitte.

Primitiver Holzschnitt: das Schweisstuch der Veronica. kl. fol. Koloriert.
Ein Blatt aus einer xylographischen Ausgabe der Ars moriendi (der II. nach Heinecke).
Schrotblatt: die Kreuzigung Christi. Höhe 405, Breite 270 mm.
Schrotblatt: der Tod mit der Sense. Alt koloriert. kl. fol.
Holzschnitt in Schrotmanier: die Anbetung der Könige, umgeben von Scenen aus dem alten und neuen Testament. Koloriert. Höhe 373, Breite 260 mm.
Deutsche Schule, Ende des XV. Jahrh.: Die heil. Maria und Anna mit dem Christkind auf einer Bank sitzend. Unten xylographisch: „Gregor Gollener.“ Koloriert. kl. fol.
Dürer, Albrecht: Die Marter der Zehntausend. (B. 117.) Ein anderer Ausschnitt der Platte als der von Bartsch beschriebene. Ohne Monogramm.
Bray, Dirk de: Ein lesender Eremit. Vis-Blokh. 124. 8°.
Porto, Giovanni Battista del: Mars, Venus und Vulcan. Pass. 6.

Bücher mit Holzschnitten.

La Mer des Histoires. Paris, Pierre le Rouge. 1488. 2 Bde. fol.
Pacioli del Borgo, Fra Luca: Divina Proportione. Venedig, 1509. fol.

c. Zeichnungen.

Gassel, Lucas (In der Weise des): Landschaft. Leicht kolor. Federz. q. 4°.
Jordaens, Jacob: Hirt und Hirtin in einer Landschaft. Ausgeführte aquarellierte Zeichnung. gr. q. fol.
Koogen, Leonhard van: Der heilige Sebastian. Ausgeführte Kreidez. gr. 4°.
Ostade, Adriaan van: Das Innere einer Bauernstube. Getuschte Kreidezeichnung. q. fol. Studie zu des Meisters Rad. B. 33.
Wijck, Thomas: Das Innere einer Scheune. Federz. q. fol.
Momper, Jodocus: Bergige Landschaft mit dem Ausblick in ein weites Thal. Links eine Gruppe von Reitern. Federz. gr. q. fol.
Borssom, Anthony van: Ein Thorthurm auf hügeligem Terrain. Aquar. Federz. gr. q. fol.
Chodowiecki, Daniel: Zeichnung in Blei und Rothstift. Entwurf zu dem Kupferstich Engelm. N. 526. 8°.
Schule von Siena: XIV. Jahrh. Initiale D. Miniaturmalerei auf Pergament. 4°.
Santi, Raffaello: Entwurf zur „Madonna del duca di Terranuova“, (Königl. Gemälde-Galerie, Berlin). Auf der Rückseite: Entwurf zur „Madonna Staffa Conestabile” (Petersburg). Federzeichnungen in brauner Tinte. 4°. Pass. Raphael, franz. Ausg. N. 584.

Photographien.

149 Blatt nach Zeichnungen alter Meister. Ausstellung in der École des Beaux-Arts zu Paris, 1879.
Holbein, Hans, d. A. 12 Blatt nach den Passionsbildern in der Galerie des Fürsten von Fürstenberg. Mit Text von A. Springer. Nürnberg, o. J. fol.

Aus der Zahl der vom Januar bis März 1880 gemachten Erwerbungen sind die nachstehend verzeichneten hervorzuheben:

a. Kupferstiche.

Beham, Hans Sebald. B. 4, 19, 163, 167, 200.

Hirschvogel, Augustin: Bildniss des Andreas Gallus. Unbeschrieben. gr. 4⁰.
Schmidt, Georg Friedrich: Bildniss Karls XII. von Schweden. Unbeschrieben. kl. 4⁰.
Meister J. B. (Deutsche Schule XVI. Jahrh.): B. 36.
Goltzius, Hendrik: Männliches Bildniss. kl. 8⁰. Unbeschrieben.
Ostade, Adrian van: Kopf eines Mannes in spitzer Mütze. B. 3. I. Zustand, kl. 4⁰.
Peeters, Bonaventura: Die runde Strandbatterie. v. d. Kellen 1. Unbeschriebener I. Zustand. gr. 8⁰.
Monogrammist S. N.: Madonna. B. VII. p. 542, 1. Pass. IV. 40, 1.

b. Holzschnitte.

Dürer, Albrecht: Die Apokalypse. Ausgabe von 1498 mit deutschem Text und dem deutschen Titelblatt: „Die heimlich Offenbarung iohannis." Nürnberg. fol.
Burckmair, Hans: Die h. Radiana. B. 31.
Vavassore, Giov. Andr. (?) nach Tizian: Der Triumph Christi. 5 Bl. II. Abdruck des III. Ausschnittes nach Segelken in Naumanns Archiv V. 222. gr. qu. fol.

c. Zeichnungen.

Wolgemut, Michel: Das Abendmahl Christi. Federzeichnung. qu. fol.
Unbekannt, Art des Lucas von Leyden: Figurenreiche Darstellung mythologischen Inhalts. Federzeichnung. fol.
Barentsen, Dirk: Bauernschlägerei in einer Schenke. Blau getuschte Federzeichnung. kl. qu. fol.
Vianen, Paul van: 9 Bl. Landschaftsstudien. Federzeichnungen, zum Theil leicht aquarelliert. qu. fol.
Barbarella, Giorgio, gen. Giorgione: Der h. Sebastian. Federzeichnung. kl. fol.

Der bisherige Hilfsarbeiter Dr. Schmarsow ist im März ausgetreten.

Lippmann.

---

f. Ethnologische Abtheilung.

Vierteljahr: October — Dezember 1879.

Die aus den laufenden Mitteln der Abtheilung bestrittenen Ankäufe waren nicht erheblich. Dagegen ist derselben durch Schenkung von Privaten ein reicher Zuwachs von aussergewöhnlichem Interesse zu Theil geworden, indem die Herren Dr. Schliemann, Geh. Medizinal-Rath Professor Dr. Virchow und Consul Frank Calvert die Ausbeute ihrer im vorigen Jahr unternommenen Ausgrabungen in der Troas, sowohl auf der alten Stadtstelle von Hissarlik, als auch aus einem der sogenannten Heroengräber, dem Hanai-Tepê, der Sammlung verehrten. Die hohe wissenschaftliche Bedeutung dieser Untersuchungen, welche zum Theil bereits in den bisher erschienenen Publicationen vor Augen liegt und durch die zu erwartenden ferneren Arbeiten der genannten Forscher demnächst noch weiter dargelegt werden wird, ist zu allgemein bekannt und gewürdigt, um hier nochmals hervorgehoben zu werden. Die ethnologische Abtheilung schätzt sich glücklich, durch die hochherzige Schenkung der genannten Herren in den Besitz dieser, aus der für die Vorgeschichte Kleinasiens interessantesten Lokalität stammenden Alterthümer gelangt zu sein.

Ausserdem gebührt den Vertretern des Deutschen Reiches in fremden Erdtheilen, den Herren Gesandten und Consuln an dieser Stelle der wärmste Dank für deren vielfache Bemühungen im Interesse der Sammlung.

Nach Ländern und Erdtheilen gruppiert, gestaltet der Zuwachs sich folgendermassen:

I. Europa.

Einige Gegenstände aus Holz geschnitzt aus Bulgarien; Geschenk des Herrn Consuls Brüning z. Zt. in Damaskus.

Holzgefäss aus der Tschetschnia, Kaukasus, Geschenk desselben Herrn.

II. Asien.

Eine kleine Kostümfigur, die Tracht der Frauen in Bethlehem veranschaulichend; Geschenk des Herrn Consuls Brüning.

Eine Sammlung von Matten, Geweben, Teufelstanzmasken u. s. w. von Ceylon, erworben durch gütige Vermittelung des Herrn Consuls Freudenberg in Colombo.

Einige Gegenstände aus China. Geschenk des Herrn Künne in Charlottenburg.

III. Afrika.

Hölzerne Alarmglocke der Njam-Njam, aus dem Nachlass des ehemaligen Gouverneurs von Dar-For, Herrn Rosset.

IV. Amerika.

Thongefässe vom Titicaca-See und aus Peru; Geschenk des Herrn Künne in Charlottenburg.

V. Australien.

Schädelmaske von Neu-Britannien. Geschenk des Herrn Capitain-Leutnants Hornung.

Nordische Alterthümer.

Bei dieser Abtheilung wurden im Laufe des Vierteljahrs nur wenige Gegenstände im Wege des Ankaufes erworben. Dagegen sind mehrfache Zuwendungen von Privaten zu verzeichnen.

Die sehr reichhaltige und interessante Sammlung von Alterthümern aus dem Spreewalde, welche Herr Leutnant a. D. W. von der Schulenburg der Abtheilung zu verehren die Güte hatte, wurde in diesem Vierteljahre inventarisiert. Die Reichhaltigkeit dieser Sammlung von Steingeräthen und Bronzegegenständen beweist aufs Neue, wie sehr sich dieser eigenartige, auch heute noch landschaftlich und ethnographisch interessante Landstrich von den übrigen Theilen der Lausitz durch seinen Reichthum an gewissen Arten von prähistorischen Alterthümern auszeichnet, und es ist im höchsten Grade dankenswerth, dass Herr v. d. Schulenburg, welcher neben der Sammlung der Alterthümer auch der Erforschung der Sagen, Sitten und Gebräuche der heute den Spreewald bewohnenden Wenden seit Jahren seine Zeit gewidmet hat, dieses räumlich eng begrenzte Gebiet, durch unermüdlichen Eifer, strengste Gewissenhaftigkeit und genaueste Sorgfalt unseren Blicken immer mehr aufzuschliessen versucht hat. Bei seiner Isoliertheit zeichnete es sich wahrscheinlich seit den ältesten Zeiten schon von den umgebenden Territorien durch Eigenartigkeit seiner Bewohner aus, und hätte durch seine Sicherheit als Zufluchtsstätte vielleicht auch nicht bloss in Zeiten der Gefahr, sondern auch für gewöhnlich als Schutzort der Heiligthümer der umwohnenden Volksstämme eine hervorragende Bedeutung.

Ferner erhielt die Sammlung interessante Beiträge durch die Geschenke der Herren Dr. Urban und Baumeister Hintz zu Lichterfelde, welche an verschiedenen Stellen der Markung Lichterfelde Ausgrabungen angestellt hatten. Die Herren hatten ausserdem die Güte, die von dem Unterzeichneten später an Ort und Stelle angestellten Untersuchungen in der entgegenkommendsten Weise zu unterstützen.

Nach Ländern und Provinzen geordnet, stellt sich der Zuwachs in folgender Weise dar:

Aus Posen:

Eine Sammlung von Thongefässen und anderen Alterthümern von verschiedenen Orten, Geschenk des Herrn Gymnasial-Directors Professor Dr. Schwartz in Posen.

Steinhammer, gefunden bei Rogasen, Kreis Obornik, Geschenk des Herrn Max Hirschberg hierselbst.

Aus Sachsen:

Facettierter Steinhammer aus Kieselschiefer, einige Bronzereste, Fragmente von einem Beinkamm, Silberfibeln u. s. w. mit einer Goldmünze des Valerian in einer Grabstätte zusammen gefunden in der Gegend von Leubingen, Kreis Eckartsberga. Geschenk der Direction der Magdeburg-Halberstädter Eisenbahngesellschaft.

Aus Brandenburg:

Ein Steinhammer, eiserne Fibeln, Gürtelhaken, Bronzegegenstände, Gefässfragmente u. s. w. Gefunden auf der Feldmark Lichterfelde bei Berlin. Geschenk der Herren Dr. Urban und Baumeister Hintz in Lichterfelde.

Vierteljahr: Januar—März 1880.

Auch in diesem Vierteljahr sind der Abtheilung von Seiten verschiedener Privatpersonen ansehnliche Geschenke verehrt worden, welche unten specieller aufgeführt werden. Das wichtigste Ereigniss ist jedoch die Ankunft der früher bereits erwähnten Sammlung Yucatanischer Alterthümer des Don Gimeno, zu deren Erwerbung durch die hohe Gnade Seiner Majestät des Kaisers die erforderlichen Zuschüsse bewilligt worden sind. Die schwere und langdauernde Erkrankung des Unterzeichneten verursachte leider eine bedeutende Störung in der Erledigung der amtlichen Geschäfte, so dass in Folge dessen die Auspackung noch nicht erfolgen konnte.

Von Herrn Director Bastian trafen weitere Sendungen von ihm gesammelter ethnologischer Gegenstände aus dem indischen Archipel und Australien ein.

Herr Buchhändler C. Künne in Charlottenburg bethätigte sein reges Interesse, welches er an dem Gedeihen der ethnologischen Sammlung nimmt, wiederum durch die Schenkung von verschiedenen Gegenständen, welche er auf seiner kürzlich beendeten Reise um die Erde gesammelt hat.

Nach Ländern und Erdtheilen geordnet, stellt sich der Zuwachs in folgender Weise dar:

Asien.

Einige interessante Malereien auf Papier aus China, Geschenk des Kaiserlich Chines. Zollbeamten Herrn Schönicke.

Zwei Köpfe von Steinfiguren und zwei

Eisenwaffen von Boro-Bodur auf Java, Geschenk des Advokaten Herrn Dr. Winckel auf Samarang.

Einige japanesische und chinesische Malereien, durch gütige Vermittelung des Herrn Oberst a. D. von Brandt hierselbst erworben.

Amerika.

Zwei sehr interessante Thongefässe aus Columbien und Peru: Ersteres ein Geschenk des Herrn Ruf. Cuervo in Bogotá, zu dem Funde von Suesco gehörig, welchen die Herren Ruf. und Aug. Cuervo früher bereits bis auf dies eine Stück dem Museum als Zeichen ihrer Pietät gegen das Andenken Alexanders von Humboldt verehrt hatten, das zweite von dem Kaiserlichen Geschäftsträger Herrn von Gramatzki durch Vermittelung des Herrn Consuls Mekel erworben und als Geschenk übersandt.

Eine Sammlung von verschiedenen Gegenständen aus Peru und Bolivien. Geschenk des Herrn C. Künne in Charlottenburg.

Ausserdem wurde wiederum ein Theil der Sammlung der Herren Dr. Reiss und Dr. Stübel der Abtheilung einverleibt.

Nordische Alterthümer.

Für dieses Vierteljahr sind nur einige Geschenke zu erwähnen:

Brandenburg:

3 Steinwerkzeuge aus dem Spreewalde. Geschenk des Herrn Leutnant a. D. W. von der Schulenburg.

Schlesien:

Eisernes Schwert und Streitaxt, Thongefäss und Holzutensilien, etwa dem X. Jahrhundert angehörig, gefunden in brunnenschachtähnlichen Holzbauten beim Eisenbahnbau in der Gegend von Schechowitz, Kreis Gleiwitz. Geschenk der Königlichen Direction der Oberschlesischen Eisenbahn.

Posen:

Eiserner Torques sowie andere Eisen- und Bronzegegenstände, gefunden bei Baranow (Borówno). Geschenk des Herrn Ober-Regierungs-Rath Liman in Posen.

Voss.

---

g. Aegyptische Abtheilung.

Die ägyptische Abtheilung hat im verflossenen Vierteljahre mehrere bedeutende Erwerbungen gemacht. Von grösseren Steinmonumenten erwarben wir eine Granitsphinx der Königin *Schep-en-apet* der XXVI. Dynastie aus Karnak, 0,82 Cmtr. lang und im Allgemeinen von vorzüglicher Erhaltung, ferner eine Steintafel mit dem Namensschilde eines bis dahin unbekannten Königs *Amen-em-apet*, ungefähr aus der Zeit der XX. Dynastie und eine Grabtafel für eine getödtete Uräusschlange mit Inschrift in griechischen Versen.

Von Bronzen kauften wir eine Statuette des Imhotep und die Figur eines Hasen, letztere von besonders schöner Arbeit und tadelloser Erhaltung; ferner eine pantheistische Götterfigur, ein kleines Sichelschwert und eine Klingel; ausserdem einige Scarabaeen und andere Amulette in Terracotta.

Unsere schon erhebliche Sammlung von Papyrus- und Pergament-Fragmenten, welche aus Nachgrabungen in der Nähe des alten Krokodilopolis im Fayyûm herrühren, ist durch eine neue Sendung bereichert worden; dieselbe enthält Stücke mit griechischer, koptischer, arabischer und Pehlewi-Schrift. Unter den griechischen Pergamenten befinden sich diesmal einige werthvolle Stücke aus griechischen Classikern, die vermuthlich nicht später als im VII. Jahrhundert geschrieben worden sind.

Die wichtigen Erwerbungen dieses Vierteljahrs verdanken wir wiederum dem Herrn Consul Travers. Das Museum wird sich seiner Vermittelung nicht ferner zu erfreuen haben, da Herr Travers in Folge amtlicher Versetzung von Cairo nach Canton abgerufen ist. Ich ergreife daher die Gelegenheit, des allezeit regen Eifers und der gänzlich uneigennützigen Dienste zu gedenken, welche derselbe dem ägyptischen Museum fast fünf Jahre hindurch gewidmet hat.

Da wir die Erwerbung fayyumischer Papyrusfragmente vorläufig als abgeschlossen betrachten können, so dürfte hier ein Rückblick auf diese Angelegenheit am Platze sein.

Im Jahre 1877 wurde der ägyptischen Abtheilung durch die Vermittelung des Consuls Travers eine Anzahl von Papyrusfragmenten zum Kaufe angeboten und sie, ungeachtet des mangelhaften Zustandes ihrer Erhaltung, erworben. Sie seien, so hiess es, aus dem Fayyûm gekommen, der bekannten mittelägyptischen Provinz am Saume der Sahara; die Schrift, welche sie trugen, war vorwaltend griechische cursive, doch fanden sich auch koptische und arabische Bruchstücke. Dank der eifrigen Bemühung des Herrn Travers erwarben wir in den Jahren

1877 bis 79 für äusserst mässige Kaufpreise noch manche weitere Sendung von Fragmenten ähnlicher Art und von gleicher Provenienz. Ihre mangelhafte Erhaltung liess zwar für ihren Inhalt sehr reiche Ergebnisse nicht hoffen, aber in anderer Hinsicht mussten sie höchst merkwürdig erscheinen.

Zu den Papyrusfragmenten, von denen viele nur etwa 15 Centimeter im Quadrat und viele noch weniger messen, manche besser erhalten und einige etwa eine Folioseite gross sind, gesellten sich ferner einige kleinere Pergamentblätter. Die Schriftarten, welche sich schliesslich zusammenfanden, bilden ein geradezu räthselhaftes Sprachengewirr. Es blieb nämlich nicht bei den griechischen, koptischen und arabischen Sprachproben, welche die Funde in das VII. und VIII. Jahrhundert unserer Zeitrechnung zu verlegen schienen; zu unserm Erstaunen kamen unter den Schriftfragmenten auch syrische, hebräische und persische zum Vorschein. Unter der Menge der griechischen cursiven Schriftstücke fanden sich einige in Uncialen und zwei tachygraphische; ausserdem einige lateinische Pergament-Fragmente und eine Anzahl von Papyrusstücken mit einer hohen, steifen Schrift, die Niemand benennen kann. Unter diese Fragmente scheinen sich einige unbedeutende aus erheblich älterer Zeit, nämlich mit hieratischer und demotischer Schrift, verirrt zu haben. Das Ganze macht den Eindruck, als sei es aus Schutt zusammengesucht.

Die fayyûmischen Funde der letzten drei Jahre sind nicht sämmtlich in unser Museum gelangt; einiges ist in Privathände gekommen, anderes in andere öffentliche Museen. Das Wichtigste scheint jedoch uns zu Theil geworden zu sein, weshalb es sich lohnen dürfte, einige bestimmtere Nachrichten über unsern Antheil an diesen Papyrusfragmenten anzuknüpfen, die sich jetzt auf einen vollständigen Ueberblick über das vorhandene Material gründen können, nachdem alles auf Papier aufgezogen und in Mappen wohl verwahrt, auch theilweise bereits wissenschaftlich untersucht worden ist.

Zwei lateinische Pergamentblätter wurden durch die Herren Mommsen und Krüger als juristische Bruchstücke erkannt, das eine aus einem Buche *de judiciis*, das andere aus einer Handschrift der *responsa* Papinians. (Vergl. die Monatsberichte der Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1879, p. 501 bis 518.) Es ist noch ein drittes lateinisches Fragment da, welches jetzt von Professor Krüger nachträglich untersucht und als zu dem zweiten gehörig erkannt worden ist. Das erste Fragment könnte nach Mommsens Urtheil dem VI. Jahrhundert angehören.

Auch den Stücken mit griechischer Uncialschrift ist eine gelehrte Untersuchung von berufener Seite zu Theil geworden. Professor Blass erkannte in einigen Pergamentfragmenten Stücke aus der Ilias, aus einer Ode der Sappho und aus der Melanippe des Euripides, und auf einer Anzahl von Papyrusblättern fand er einiges aus den Schriften des Basilius und Gregors van Nyssa, sowie aus den *Phainomena* des Aratos. (Vergl. Zeitschrift für aegyptische Sprache 1880, p. 34 ff.).

Mehr als 1700 grössere und kleinere Fragmente sind mit cursiver griechischer Schrift beschrieben. Viele derselben sind zwar inhaltlich werthlos, doch finden sich auch grosse, zusammenhängende Blätter darunter. Die Schrift, welche sie zeigen, hat sehr verschiedene Charactere: bald ist sie sehr klein und eng, bald gross und weitläuftig, einmal steif und geradestehend und das andere Mal sehr schlank und nach rechts geneigt — in allen Fällen aber äusserst schwierig zu lesen. Soweit sich erkennen liess, gehören die meisten dieser Bruchstücke zu administrativen oder geschäftlichen Papieren und Listen; auf einigen ist zugleich Arabisches geschrieben. Einige dieser Texte sind durch- oder angestrichen, als wenn sie ihren Zweck erfüllt hätten und nun abgethan wären; auch finden sich Contracte darunter mit eigenhändiger Unterschrift der Contrahenten, und ein leider sehr fragmentiertes Document ist mit einem kleinen arabischen Siegel untersiegelt. Es bleibt daher kein Zweifel über die Epoche der meisten dieser Urkunden; sie schliessen sich jenen aegyptisch-griechischen Contracten aus dem VI. und VII. Jahrhundert an, von denen zwei auf der Berliner Bibliothek befindliche von Ad. Schmidt, andere in Paris und London veröffentlicht worden sind.

Etwa vierzig Fragmente sind mit den erwähnten seltsamen Characteren beschrieben, die bis dahin gänzlich unbekannt waren. Die Zeichen sind etwa vier Centimeter hoch, steif und kräftig, und scheinen beim ersten Anblick nur aus graden Strichen zu bestehen. Es finden sich von dieser Schrift 2, 3, 4 Zeilen unter einander, einige Male auf demselben Blatte mit griechischer Cursivschrift, ein anderes Mal mit arabischer Schrift zusammen. Es ist nicht unmöglich, dass die Charactere griechische sind, etwa amtliche Vermerke oder

Stempel der byzantinischen Behörde — so dass sie den grossen kufischen Sprüchen und Daten entsprächen, welche sich mitunter als amtliche Stempel auf koptischen Papyrusurkunden finden.

Zu den wichtigsten Fragmenten gehören die koptischen — etwa 120 Stück an der Zahl, unter ihnen einige Pergamentblättchen. Zwar sind auch sie sehr trümmerhaft, flüchtig und von verschiedenen Händen geschrieben — meist Briefe, Notizen, Fragmente aus Contracten und dergl. Aber was ihnen besonderen Werth verleiht, ist ihre Sprache. Sie sind nämlich bis auf einige Ausnahmen in jenem Dialecte des Koptischen geschrieben, den man bisher irrthümlich den „baschmurischen“ genannt hat, als sei er in dem Gebiete am Menzalehsee gesprochen worden. Was bereits als Vermuthung ausgesprochen war, dass dieser Dialect vielmehr dem mittleren Aegypten, namentlich der Provinz Fayyûm, eigen gewesen sei, wird nun durch diese Fragmente von unanfechtbar sicherer Herkunft zur Gewissheit.

Die Zahl der arabischen Fragmente erreicht ein halbes Tausend. Das Zeitalter dieser Schriftstücke lässt sich feststellen: eins ist datiert aus dem Jahre 125 der Higrah (d. h. 742/3 n. Chr.), ein anderes aus dem Jahre 147 der Higrah, (d. h. 764/5 n. Chr.), ein drittes von E. T. Rogers untersuchtes erwähnt den Chalifen El Mehdi, der von 158 bis 169 der Higrah (774/5 — 785/6) regierte. (Vgl. Academy 1879. I, 391). Man kennt schon arabische Papyri aus dem J. 133; S. de Sacy hob hervor, dass die Schrift dieser von ihm entzifferten und interpretierten Documente im Wesentlichen schon die arabische Neskhi-Schrift sei, deren Ableitung von der kufischen die Tradition in den Anfang des IV. Jahrhunderts verlegt hat. Auch in unsern Fragmenten ist der kufische Character auf wenige Worte beschränkt, in denen man das Datum der Urkunde oder den Stempel des Papyrus ausdrückte. Im übrigen ist die Schrift unserer arabischen Fragmente entweder ein schönes und sicheres, ziemlich grosses Neskhi oder eine sehr rasche Cursivschrift, wie man sie etwa zu flüchtigen Notizen verwandte. Die Lesung der Schriftstücke, unter denen sich manches wohl erhaltene befindet, ist dadurch sehr erschwert, dass die Buchstaben ohne die gewöhnlichen diakritischen Punkte sind. Durch diesen Mangel werden die Wortgruppen oftmals recht vieldeutig. Jedoch ist das *F* von dem *Q* einige Male durch einen untergesetzten Punkt unterschieden, was insofern merkwürdig ist, als es später eine Eigenthümlichkeit der maghribinischen oder spanisch-arabischen Schrift ist. Wir treffen in diesen arabischen Bruchstücken sowohl muslimische als christliche Namen an; die meisten enthalten Briefe und drei sind mit Siegelerde untersiegelt; eins dieser Siegel zeigt die Gestalt eines schreitenden Löwen. Von einem aus demselben fayyumischen Funde hervorgegangenen arabischen Briefe, der indess nicht in unsere Sammlung gekommen ist, hat Rogers eine Uebersetzung zu geben versucht. (Vergl. Academy 1878, September).

Wir hatten nicht erwartet noch weiteren Schriftproben in diesen Funden zu begegnen; von syrischen, hebräischen und persichen Schriftstücken auf Papyrus war bis dahin noch nichts bekannt. Nun besitzen wir drei Fragmente von allerdings mässigem Umfange mit syrischer Schrift und 13 Stücke mit hebräischer Schrift. Sie scheinen liturgischen Werken anzugehören; die hebräischen, welche von Dr. Steinschneider untersucht und sorgfältig beschrieben wurden, sind wegen ihres hohen Alters sehr werthvoll und scheinen in einem Streite, der sich über die Echtheit gewisser Inschriften aus der Krim erhoben hat, von Belang zu sein. (Vergl. Zeitschrift für aegyptische Sprache 1879, S. 93—96. Magazin für die Wissenschaft des Judenthums VI. 1879, S. 250—54).

Nicht minder werthvoll und merkwürdig sind die mit Pehlewi-Charakteren bedeckten persischen Fragmente — etwa 100 grössere und kleinere — von Papyrus, Pergament oder Leinen. Einen Theil derselben hat Professor Sachau behandelt und auch Proben der grossen und kräftigen Schriftzüge veröffentlicht. (Vergl. Zeitschrift für aegyptische Sprache 1878, S. 114—16).

Wenn auch die mangelhafte Erhaltung dieses seltsamen Gemisches von Handschriften nicht gestattet, aus ihm sofort denjenigen Vortheil zu ziehen, den eine so grosse Menge von Documenten erwarten lassen möchte, so erwächst uns doch ohnehin aus dem uns vorliegenden Material ein mannigfacher, sich fortwährend mehrender Gewinn. In palaeographischer Hinsicht stehen unsere Funde wohl einzig da; wie so Verschiedenartiges sich an einem Orte zusammengefunden hat, das wird vielleicht niemals aufgeklärt werden. Soviel scheint festzustehen, dass unsere Fragmente aus den Trümmern des alten Krokodilopolis ausgegraben worden sind. Die

Stätte liegt im Norden von Medînet-el-Fayyûm und heisst bei den heutigen Einwohnern der Stadt Medînet-Fâris. Unsere Urkunden gehören verschiedenen Jahrhunderten an; denn während die lateinischen und wahrscheinlich auch viele griechische Fragmente aus dem VI. Jahrhundert herzurühren scheinen, sind andere, auf denen neben dem Griechischen Arabisch geschrieben wird, ohne Zweifel dem VII. Jahrhundert und die Mehrzahl der arabischen Fragmente mit aller Entschiedenheit dem VIII. Jahrhundert zu überweisen. Auch die koptischen, schon der Zeit des sprachlichen Verfalls angehörigen Schriftstücke sind kaum älter, ebensowenig die hebräischen und syrischen. Ist es nicht wahrscheinlich, dass die Pehlewi-Fragmente durch einen unbekannten Zufall zu dem übrigen Schriftschatze gekommen sind, so müssen wir uns erinnern, dass Aegypten in der zweiten Hälfte des VI. und wieder im Anfang des VII. Jahrhunderts eine persische Provinz war und dass unter Chosroes II. die persische Macht erst durch die Araber aus ihrem letzten Bollwerke, der in der Nähe Alt-Cairos gelegenen Festung Babylon oder Qasr-el-schema, vertrieben wurde. Demnach würden die Pehlewi-Fragmente mindestens älter sein, als die arabische Eroberung Aegyptens. Von weiteren Funden oder künftigen Forschungen müssen wir über diese und manche andere, durch unsere Papyrus-Fragmente angeregte Frage eine bestimmtere Auskunft noch erwarten.

Lepsius.

II. Königliche National-Galerie.

In dem Zeitraum vom 1. November 1879 bis zum 1. April 1880 hat die National-Galerie durch Ankäufe und Geschenke folgende Vermehrungen erhalten:

I. Ankäufe.

A. Oelgemälde.

J. F. Dielmann: Bauerngehöft (vom Jahre 1835); K. F. Lessing: Klosterfriedhof im Schnee (1833); Eduard Fr. Meyerheim: Kinder in der Hausthür (1858) — sämmtlich erworben aus der weiland von Jacobs'schen Sammlung in Potsdam; H. von Angeli: Bildniss des General-Feldmarschalls Freiherrn von Manteuffel, Kniestück (nach Bestellung); Fr. Lenbach: Bildniss des Reichskanzlers Fürsten von Bismarck, Kniestück (nach Bestellung). — Zusammen: 5 Oelgemälde, Aufwand: 30,895 Mark.

B. Kartons: keine.

C. Bildhauerwerke.

Eduard Müller aus Coburg, in Rom: Prometheus beklagt von den Okeaniden, Gruppe lebensgrosser Figuren in carrarischem Marmor I. Klasse, ausgeführt nach Bestellung. Kosten 75,000 Mark.

D. Handzeichnungen.

Vorbericht. In ihrer Sitzung vom 9. September 1876 unterbreitete die Commission zur Begutachtung von Ankäufen für die National-Galerie dem Herrn Cultusminister den Antrag auf Einrichtung einer Abtheilung für Handzeichnungen deutscher Meister des XIX. Jahrhunderts bei der National-Galerie, zu welchem Zweck zunächst eine Vereinbarung mit dem Königlichen Kupferstich-Kabinet bezüglich Ueberlassung der in dieser Sammlung befindlichen hierher gehörigen Handzeichnungen an die National-Galerie zu treffen war. Durch Allerhöchste Kabinets-Ordre vom 24. Dezember 1877 wurde nach erfolgter Zustimmung Sr. K. und K. Hoheit des Kronprinzen als Protectors der Königlichen Museen die Ueberweisung der betreffenden Bestände des Kupferstich-Kabinets verfügt und hiernach ein Verzeichniss sämmtlicher in Frage kommender Blätter angefertigt, worauf dann am 30. November 1878 die Ueberführung und am 1. Januar 1879 die Eröffnung der Handzeichnungs-Sammlung, welche in einem Saale des dritten Geschosses aufbewahrt ist, stattfand. Dieselbe ist vorläufig an drei Tagen der Woche (Dienstags, Mittwochs und Sonnabends) nach vorheriger Meldung beim diensthuenden Galeriediener Jedermann zugänglich. Bei Aufstellung der Blätter wurden in Bezug auf Kartonierung, Mappenlager und Bezeichnung die neuerlich im Königlichen Kupferstich-Kabinet gültigen Normen allenthalben zum Muster genommen. Die vorschriftsmässige Zurichtung der in losen Mappen übernommenen Blätter erfolgt gruppenweise nach dem Stande der Mittel. Schränke und sonstige Aufbewahrungs-Geräthe sind aus einer einmalig bewilligten besonderen Summe beschafft. Der Katalog wird vorläufig handschriftlich geführt.

Für das Studium und das Copieren in der Handzeichnungs-Sammlung gelten dieselben Bestimmungen wie für die Gemälde und überdies wird jede Copie vor Entfernung aus der Galerie seitens der Direction mit einem Stempel versehen.

Das Verzeichniss des alten Bestandes (rund 6000 Nummern) weist an grösseren Folgen u. a. auf:

K. Blechen: Studien aus Deutschland und Italien, Theater-Decorationen, Entwürfe zu Gemälden, 6 Mappen;
J. u. A. Elsasser: Italienische Reisestudien und Compositionen;
Ferd. Bellermann: Reisestudien aus Brasilien;
Fr. Krüger: Skizzenbücher zum Huldigungsbilde, Studien nach russischem Militär zu den für Kaiser Nikolaus gemalten Bildern;
Theodor Hildebrand: Compositionen und Studien aus dem Nachlass;
Eduard Hildebrandt: Reiseblätter aus Nord- und Süd-Amerika, 135 Nummern;
G. Schadow: 26 Blatt.
A. von Werner: Originalzeichnungen für die Illustrationen zu Scheffels Trompeter von Säkkingen.

(Ein ausführliches Verzeichniss bleibt vorbehalten.)

Neu erworben sind seit Eröffnung der Sammlung: *)

R. Henneberg: 60 Blatt, enthaltend Entwürfe zu den Gemälden in der Villa Warschauer in Charlottenburg, verschiedene Bildskizzen in Oel, Wasserfarben und Kreide;
A. Rethel: Composition zu Aristophanes, Aufzeichnung auf Holz; 75 Studienblätter in Blei und Wasserfarben, meist zu den Aachener Fresken;
M. von Schwind: Königin der Nacht, Skizze in Blei und Feder;
G. Schadow: Tod des Sokrates, Tuschzeichnung (v. J. 1800);
J. A. Carstens: 21 kleine Tuschzeichnungen nach antiken Gemmen;
Janus Genelli: zwei Landschafts-Compositionen. Sepia;
Bonaventura Genelli: Leben einer Hexe, Cyklus von 10 Bleistift-Zeichnungen;
W. Wach: Bleistift-Zeichnung zu dem Bilde No. 370 der National-Galerie, „Madonna";
J. v. Führich: Noah warnt vor der Fluth, Bleistift-Zeichnung; Roma, Bleistift-Zeichnung;
L. Richter: Italienische Landschaft; Richilde; Wasserfahrt (Feder und Tusche);
Franz Krüger: Entwurf in Sepia zu dem Bilde: „Huldigung vor König Friedrich Wilhelm IV.";
Th. Hosemann: 35 Blatt Compositionen in Wasserfarben;
Th. Mintrop; Engelständchen; Kinderbacchanal; Frühlings-Einzug (Blei und Tusche);
A. Schrödter: Cyklus von 9 Compositionen zu Till Eulenspiegel (Sepia u. Wasserfarbe);
M. Lohde: Architektonische und decorative Studien aus Italien (fünf Skizzenbücher);
H. Franz-Dreber: 463 landschaftliche Compositionen und Studien in Blei, Feder, Sepia, Wasserfarbe;
J. Schnorr von Carolsfeld: Jacobs Traum; Christus schlummernd während des Sturmes; die Marien am Grabe (Entwürfe in Feder zur Bilderbibel); Glaube, Liebe, Hoffnung (Sepia); Landschaft mit Hirt und Herde 1815 (Feder und Tusche); 24 Blatt Compositionen zum Nibelungenliede, Originalzeichnungen für die Cotta'sche Holzschnitt-Ausgabe (Feder); 36 Blatt Studien und Acte zu verschiedenen historischen Compositionen.

Gesammtzahl 658 Blatt. Aufwand: 37,892 Mk.

II. Geschenke.

A. Oelgemälde.

G. Reimer († 1866): „Complimente", Genrebild. Geschenk der Mutter des Künstlers Frau Johanna Reimer in Berlin.

B. Handzeichnungen.

A. von Heyden: Studien und Acte in Kreide zum Gemälde im Kuppelsaale der National-Galerie. Geschenk des Künstlers;
R. Henneberg: 31 Blatt Skizzen etc. in Oel, Blei und Kreide. Geschenk der Schwester des Künstlers Fräulein M. Henneberg in Braunschweig.

(Ausstellungen.)

Während der Monate Februar und März fand die neunte periodische Ausstellung in der Galerie statt. Sie umfasste Werke von Eduard Meyerheim († 1879), Ernst Fries († 1833) und Friedrich Nerly († 1878) laut besonderem Katalog.

(Publicationen.)

Mit dem Ende des Jahres 1879 gelangte unter dem Titel „Stammbuch der National-Galerie" (herausgegeben vom Director derselben) für 1880 der erste Theil einer graphischen Publication der Galerie zur Ausgabe, deren Widmung I. K. u. K. H. die Frau Kronprinzessin anzunehmen geruhte. Derselbe enthält zwölf Kunstwerke (zwei Bildhauerwerke

*) Zur Begutachtung von Handzeichnungs-Ankäufen ist aus der S. XIII. erwähnten Commission ein Ausschuss gebildet, der z. Z. aus den Herren Grimm, Jordan, Knaus und Steffeck besteht.

und zehn Gemälde) der Sammlung und die Bildnisse ihrer Urheber in Radierungen von E. Forberg in Düsseldorf, Hans Meyer in Berlin, Frau Begas-Parmentier hierselbst und mehrere Maler-Radierungen nebst biographischen Charakteristiken vom Herausgeber (Verlag von R. Schuster, ehem. Lüderitz'sche Kunsthandlung in Berlin.)

Ein illustrierter Katalog der National-Galerie mit Nachbildungen in Zinkdruck ist in Vorbereitung.

Jordan.

III. Kunstgewerbe-Museum.

Die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums, eine der jüngsten Kunst-Sammlungen Berlins, ist während der letzten fünf Jahre durch Verschmelzung verschiedener alter Bestände und neu angekaufter Sammlungen zu ihrer jetzigen Bedeutung gelangt. Die nachstehende Uebersicht soll zunächst nur angeben, aus welchen Gruppen und älteren Sammlungen sie gebildet ist, und in welcher Weise sie sich gegen die anderen Sammlungen Berlins abgrenzt.

Die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums, welche jetzt über 29,000 Gegenstände enthält, besteht aus kunstgewerblichen Arbeiten aller Zeiten und Völker. Ausgeschlossen sind die Arbeiten, welche nur technischen Werth haben, ohne durch die Kunstform veredelt zu sein. Die Rohmaterialien und Verarbeitungsstufen werden zugezogen, soweit durch sie das Verständniss der Kunstform bedingt ist.

Eine weitere Beschränkung erwächst aus dem Umstande, dass bestimmte Gebiete des Kunstgewerbes bereits durch ältere Sammlungen in Berlin ausreichend vertreten sind. Von den kunstgewerblichen Arbeiten des klassischen Alterthums (Griechenland, Rom, Altaegypten) werden nur Probestücke aufgenommen, da sich im Antiquarium des K. Museums eine vollständige und wissenschaftlich geordnete Sammlung befindet, welche dort im festen Zusammenhang mit den antiken Sculpturen steht.

Ebenso macht das Münz- und Medaillen-Kabinet des K. Museums eine entsprechende Sammlung im Kunstgewerbe-Museum unnöthig. Für die Waffen wird das K. Zeughaus (Ruhmeshalle) als Sammelstätte angenommen. Das ethnographische Museum tritt für die Arbeiten der barbarischen und aussereuropäischen Völker ein, so dass Arbeiten aus diesem Gebiete im Kunstgewerbe-Museum nicht mit Rücksicht auf Darstellung der Sitten und Gewohnheiten, sondern lediglich in einer Auswahl kunstgewerblich interessanter Stücke gesammelt zu werden brauchen.

Für Gegenstände, deren Werth vorwiegend in ihrem Zusammenhang mit geschichtlich bedeutenden Persönlichkeiten besteht, wird die historische Sammlung des Schlosses Monbijou als zuständig angesehen, ebenso für Gegenstände von specifisch lokalem Interesse das Märkische Museum der Stadt Berlin.

Innerhalb der hier bezeichneten Beschränkungen zeigt das Kunstgewerbe-Museum also die künstlerische Gestaltung der Gebrauchsgegenstände, wobei die Grenze nach unten und nach oben hin so weit als thunlich gezogen ist. Das einfach gestreifte Muster in geschmackvoller Farbenzusammenstellung hat dieselbe Berechtigung wie ein mit Figuren von Künstlerhand geschmücktes Prachtgefäss.

Die nicht immer leichte Abgrenzung nach oben und nach der Seite der Kunst hin ist in der Weise gedacht, dass den Kunstsammlungen des K. Museums alle Werke zugehören, in welchen sich die Entwicklung der hohen Kunst der Malerei und Plastik in selbstständigen Gebilden darstellt, dass von dem Kunstgewerbe-Museum dagegen diejenigen Arbeiten zu sammeln sind, in welchen das künstlerische Vermögen der Periode zum Schmuck handwerklicher Erzeugnisse verwendet wird.

Wenn eine Periode keine andere Kunstarbeiten besitzt als kunstgewerbliche, so müssen dieselben, um das historische Bild von der Entwicklung der Kunst zu vervollständigen, im K. Museum aufgenommen werden. Hierhin zählen die frühchristlichen Elfenbeinschnitzereien, welche, obgleich sie als Buchdeckel, Kästchen und Aehnliches dem Kunstgewerbe angehören, doch bei den Kunstsammlungen verbleiben müssen, um die Entstehung der Typen der christlichen Kunst zu veranschaulichen. Auf diesen Gebieten begnügt sich das Kunstgewerbe-Museum mit der Erwerbung von Nachbildungen.

Das Kunstgewerbe-Museum begann seine Sammlung zugleich mit der Unterrichtsanstalt bei der Begründung im Jahre 1867 in dem Gebäude des ehemaligen Dioramas, Georgenstrasse, Ecke der Stallstrasse, zunächst und bis zum Sommer 1879 unter dem Namen Deutsches Gewerbe-Museum.

Den Hauptbestandtheil bildeten die von dem K. Ministerium für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten auf der Pariser Weltausstellung 1867 gemachten Ankäufe neuerer und orientalischer Arbeiten (für 60.000 Mark). Hierzu kamen zahlreiche Geschenke, über welche die Jahresberichte im Einzelnen Auskunft geben.

Die Sammlung wurde während der ersten Jahre ihres Bestehens vornehmlich in ihrer Höhe erhalten durch entliehene Gegenstände, unter denen die Kunstsammlungen Ihrer Kaiserlichen und Königlichen Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzess in erster Linie standen. Ein erheblicher Theil der damals leihweise überlassenen Gegenstände ist später von höchster Seite dem Museum geschenkt worden.

Aus den eigenen Mitteln des Museums wurden in den Jahren bis 1873 hauptsächlich weniger kostbare aber möglichst instructive Gegenstände erworben und durch diese in vielen Zweigen, besonders für Textilarbeit und Stickereien, der Grundstock gebildet für die jetzige Sammlung, welche aus der Verschmelzung des ursprünglichen Materials mit den nachfolgend erwähnten Sammlungen erwuchs.

Die Minutoli-Sammlung.

Die Sammlung des Geheimen Regierungs-Raths Freiherrn von Minutoli in Liegnitz, welche erst durch die Versteigerung in Köln im Jahr 1875 im Wesentlichen aufgelöst worden ist, war bereits vorher zum grössten Theil in den Besitz der Königlichen Regierung übergegangen:

1) Der grösste Theil der Spitzensammlung, an die Königl. Gewerbe-Akademie verkauft, ist seit 1867 im Kunstgewerbe-Museum.

2) Eine grosse Sammlung von venezianischen und deutschen Gläsern, Majolica, Fayence, Porzellan, Steingut, Kacheln und Stoffen für die Kunstkammer des Königlichen Museums im Jahre 1858 für 48.000 Mark erworben, seit 1876 mit den übrigen Theilen der Kunstkammer im Besitz des Kunstgewerbe-Museums. Die Lücken, welche durch diese so wie durch zahlreiche Einzelverkäufe entstanden, wurden von Herrn von Minutoli thunlichst ausgefüllt.

3) Im Jahre 1869 erwarb das Königliche Handelministerium die sämmtlichen kunstgewerblichen Gegenstände der Abtheilungen Keramik, Glas und Metall für 150,000 Mark. Nicht angekauft wurden die Holzschnitzarbeiten, Möbel und historischen Merkwürdigkeiten. Die Sammlung bestehend aus über 5000 Gegenständen wurde von dem K. Handelsministerium vom Jahr 1869—1873 abgesondert verwaltet und durch gelegentliche Ankäufe erweitert. Hierher gehören besonders moderne englische und französische Fayencen, gekauft auf der keramischen Ausstellung in South-Kensington 1871.

4) Auf der Versteigerung des Restes der Minutoli-Sammlung in Köln 1875 wurden vom Deutschen Gewerbe-Museum noch mehrere besonders wichtige Stücke, darunter das Ofenmodell vom Meister H. S. erworben.

Die Hanemann-Sammlung.

Die Sammlung des 1875 verstorbenen K. Kammermusikus Hanemann wurde 1872 vom K. Handelsministerium für 30.000 Mark angekauft. Sie bestand hauptsächlich ans deutschen Trinkkrügen von Steingut, Fayence, Porzellan und Zinn, 936 Stück. Diese Sammlung wurde sofort mit der Minutoli-Sammlung verschmolzen, das Ganze als Minutoli-Hanemann-Sammlung weitergeführt und in den früheren Räumen der K. Porzellan-Manufactur (zwischen Leipziger- und Königsgrätzerstrasse) untergebracht.

Durch Uebereinkommen vom Jahre 1872 gingen diese sämmtlichen Gegenstände in den Besitz des Kunstgewerbe-Museums über, welches im Frühjahr 1873 selber in die provisorisch hergerichteten Räume der Porzellan-Manufactur übersiedelte, woselbst nunmehr der ganze Bestand aus den verschiedenen Anschaffungen und Sammlungs-Ankäufen einheitlich geordnet wurde.

Eine völlige Umgestaltung erfuhr die Sammlung durch die im Frühjahr 1876 erfolgte Einverleibung der kunstgewerblichen Theile der Königlichen Kunstkammer.

Die Kunstkammer

ist die Stammmutter der Königlichen Museen in Berlin, sowohl der Kunstsammlungen als der naturwissenschaftlichen. Sie war die Sammelstatt aller Kunstwerke und Raritäten, welche durch Erwerb oder Geschenk in den Besitz der Kurfürsten von Brandenburg, sodann der Könige von Preussen gelangten.

Nach der Erbauung des Museums am Lustgarten erhielten die Sculpturensammlung, die Gemäldegalerie, vornehmlich aber das Antiquarium, die Münz- und Medaillensammlung, die nordische und die ethnographische Samm-

lung viele Stücke, welche früher zur Kunstkammer gehörten.

Durch das Statut des Königlichen Museums vom Jahre 1835 war auch die Kunstkammer ein Theil des Museums geworden, obgleich sie noch einstweilen in den Sälen des K Schlosses verblieb. Der Ankauf der Sammlungen Bartholdy 1828, Graf Ross 1834, Nagler 1835 gaben ihr eine erhöhte Bedeutung nach der kunstgewerblichen Richtung hin; viele Gruppen sind durch diese Ankäufe erst geschaffen. Von sämmtlichen 674 Majoliken stammen nur 2 Vasen aus altem Besitz ähnlich steht es mit den Gläsern, Emailen, Glasmalereien und italienischen Möbeln.

Von diesen Anschaffungen wurden übrigens die Majoliken, Glasmalereien und italienischen Truhen nicht in das K. Schloss überführt, sondern in einem Nebenraume der Sculpturengalerie aufgestellt. Hierüber giebt der Katolog von Friedrich Tieck 1835, über den Hauptstamm der Kunstkammer im Königlichen Schloss die Beschreibung von Kugler 1838 genaue Auskunft.

Im Jahre 1855 wurden beide Gruppen in die hierfür hergerichten Räumen im zweiten Stockwerk des neuen Museums verlegt. Auch damals wurden Theile der alten Kunstkammer ausgesondert, besonders historische Stücke, die den Stamm der Sammlung in Schloss Monbijou bilden. Anschaffungen fanden auch in der letzten Periode noch fortdauernd statt, von denen vieles wie eine Sammlung von mehr als 200 mittelalterlichen Stoffen und Stickereien aus Raummangel ganz verborgen blieb. Wichtig waren die Ankäufe von Waagen in Italien 1842.

Die letzte grössere Erwerbung war die venezianischer Gläser von Guastalla in Venedig 1872.

Das Ganze blieb eine unorganische Anhäufung, aus welcher durch Allerhöchste Kabinetsordre vom 29. November 1875 die kunstgewerblichen Theile ausgesondert und dem Kunstgewerbe-Museum zur Aufstellung übergeben wurden. Die Aussonderung ging in der Art vor sich, dass nicht etwa nur die für das Kunstgewerbe wichtigen einzelnen Stücke, sondern vielmehr die betreffenden Gruppen in ihrem ganzen Umfange, einschliesslich vieler künstlerisch und technisch fast werthloser Gegenstände und Dubletten übergeführt wurden, so dass nunmehr eine prinzipielle Trennung der Gebiete, innerhalb welcher die beiden Museen sammeln, stattgefunden hat.

Die vom Kunstgewerbe-Museum übernommen 6507 Gegenstände betragen nach Hauptgruppen geordnet:

Venezianer Glas	442
Andere Glasarbeiten	754
Porzellan	91
Böttcherporzellan	66
Steingutarbeiten	132
Majolika	674
Verschiedene Thonarbeiten	205
Arbeiten in Holz und Leder	700
Stein, Elfenbein, Bernstein etc.	756
Gold nnd Silber	289
Mittelalterliche Emailen	86
Limousiner Emailen	154
Gemaltes Email	200
Uhren und Instrumente	132
Bronze und Messing	312
Zinn	40
Messer und Gabeln	153
Eisen	233
Bleiabgüsse	496
Verschiedene Metallarbeiten	202
Textilarbeiten	200
Musikalische Instrumente	43
Glasfenster	30
Verschiedenes	117
	6507

Zu diesen Stücken sind aus dem Eigenthum des Königlichen Museums ferner noch gekommen: Gewebte Stoffe und Abbildungen solcher, sowie Gipsabgüsse und einzelne ornamentale Steinarbeiten, zusammen 401 Gegenstände.

Mit Uebernahme aller dieser Stücke ist die grösste Masse allen Staatsbesitzes an kunstgewerblichen Gegenständen des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit jetzt im Kunstgewerbe-Museum vereinigt und somit ein fester Mittelpunkt für alle Sammlungen auf diesem Gebiete geschaffen.

Von wichtigeren Erwerbungen, welche für das Kunstgewerbe-Museum ausser den oben genannten gemacht wurden, sind noch folgende zu erwähnen:

1868. Flandrischer Gobelin aus der Eickschen Schule. Geschenk Sr. Majestät des Kaisers.

1872. Die Möbel und Holzschnitzereien des Generals von Peuker als Geschenk des Herrn Eduard Jaques.

1872. Persische Fayencen, Geschenk des Herrn Goldschmidt.

1873. Ankäufe auf der Wiener Weltausstellung. 582 Gegensände für 75,000 Mk.

1873. Sammlung von 99 Stück italienischer Bauerntöpferei. Geschenk des Herrn Castellani.

1874. Ueberweisung aus dem Nachlasse Sr. Maj. des Königs Friedrich Wilhelm IV. 10 Stücke.

1874. Schenkung aus dem Nachlasse Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Adalbert. 17 Stück.

1874. Das Rathssilberzeug von Lüneburg. 36 Stücke angekauft für 666,000 Mk.

1875. Bruchstücke mittelalterlicher Kirchengewänder aus der Marienkirche in Danzig. 221 Stück, welche den Grund zu der jetzigen grossen Sammlung mittelalterlicher Stoffe gelegt haben.

1876. Sammlung japanischer Arbeiten, welche Prof. Dr. Rein im Auftrage des K. Handelsministeriums in Japan gebildet hat und welche durch die vollständige Darstellungen der Herstellungsweisen aus dem Rohmaterial heraus ihre besondere Bedeutung hat. 605 Stück.

1876. Sammlung von Seidenstoffen. 112 Stück. Geschenk der Familie Gropius.

1876. Erwerbungen auf der Weltausstellung in Philadelphia, 31 Stücke; und auf der kunstgewerblichen Ausstellung in München, 167 Stück.

1876. Sammlung des Kaplans Dr. Dornbusch in Köln. Formen und Bruchstücke altrheinischer Töpferei, ausgegraben auf den alten Betriebsstätten. 213 Stück.

1877. Nachbildung des Hildesheimer Silberfundes in getriebenem Silber. Arbeit und Geschenk des Herrn S. Humbert. 19 Stücke.

1877. Sammlung persischer Fliesen, vornehmlich durch Hülfe des Herrn Dr. Jagor entstanden.

1878. Sammlung mittelalterlicher Stoffe und Stickereien des Kaplans Dr. Schnütgen in Köln. 808 Stück.

1878. Sammlung mittelalterlicher und Renaissance-Möbel, Schnitzereien und Beschläge des Bildhauers Richard Moest in Köln. 170 Stück.

1878. Silberne Statuette des hl. Georg und zwei Schränke. Geschenk des Herrn Albert Katz in Görlitz.

1878. Ankäufe auf der Pariser Weltausstellung. 146 Stück.

1879. Sammlung älterer chinesischer und japanischer Arbeiten des Obersten von Brandt. 1136 Stück. Schon vorher sind zu verschiedenen Zeiten erhebliche Gruppen verwandter Arbeiten durch Kauf und Geschenk von Herrn von Brandt dem Museum zugegangen.

1879. Sammlungen von Buntpapier des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. 331 Stück.

1879. Stoffe und Zeichnungen aus dem Bestande der aufgelösten Musterzeichenschule. 119 Stück.

Ausser den eigentlichen Sammlungsgegenständen besitzt das Kunstgewerbe-Museum eine Bibliothek von 3800 Heften und eine Photographiensammlung von grossem Umfang, ferner 431 Originalaufnahmen kunstgewerblicher Gegenstände, sowie 89 Copien alter Wandmalereien, welche Herr Meurer auf zwei Expeditionen nach Italien in voller Grösse und Malweise der Originalien hat herstellen lassen.

Die Gipssammlung umfasst 2527 Stücke.

Die Aufstellung in dem jetzigen interimistischen Lokal ist sehr unvollkommen.

Die Uebersiedelung in den Neubau an der Königgrätzerstrasse soll im April 1881 erfolgen.

Julius Lessing.

CASSEL.

I. Königliche Gemäldegalerie.

Das neue Gebäude der Casseler Galerie, erbaut durch den Regierungs- und Baurath von Dehn-Rotfelser, wurde am 28. Dezember 1877 eröffnet und zwar mit einem Bestand von 823 Gemälden, die in vier Oberlichtsälen und zwanzig Seitenlichträumen untergebracht sind. Die drei vorderen Säle enthalten die räumlich grössten, die anstossenden Kabinette die kleineren Werke der niederländischen Schulen. Der vierte Oberlichtsaal beherbergt die qualitativ und quantitativ hervorragendsten Nummern der italienischen Schulen, während entsprechend dem obigen Verhältniss in den umliegenden Kabinetten die kleineren italienischen Gemälde und einige wenige französische und spanische vertheilt sind.

Der Haupt-Unterschied zwischen Anordnung der alten, im Bellevue-Schloss befindlich gewesenen und der neuen Galerie besteht in der bequemeren Gruppierung, welche die Gemälde in der letzteren finden konnten, wo ihnen ein doppelt so grosser Raum angewiesen werden konnte, als ehedem, so dass auch diejenigen Nummern, welche dort im

zweiten Stockwerke befindlich, dem Besucher gewöhnlich unzugänglich blieben, nun dem Studium und Genuss dargeboten sind. Auch hat der Erbauer durch Anwendung der Magnus'schen Theorie eine weitaus bessere, ja geradezu vorzügliche Beleuchtung, wenigstens für die Seitenlichträume, erreicht.

Neben den ebenso vornehm als ansprechend ausgestatteten Sammlungsräumen tritt das in blau, roth und braun decorierte Treppenhaus hervor, welches durch lichtbraune Scheiben von oben warmgoldenen Schimmer empfängt.

Den Hauptschmuck dieses Raumes bilden die acht weiblichen Gewandfiguren aus carrarischem Marmor von Karl Echtermeyer aus Cassel (jetzt in Dresden), Personificationen der Kunst Griechenlands, Roms, Frankreichs, Italiens, Deutschlands, der Niederlande, Spaniens und Englands, wovon die drei ersten und England bereits aufgestellt sind. Den Abschluss wird dieser plastische Schmuck durch eine von Karl Begas in Berlin ausgeführte und demnächst in einer Nische der Rückwand aufzustellende Kolossalbüste Sr. Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm in Marmor erhalten.

Die malerische Ausschmückung der Loggia geht in diesem Jahre ihrer Vollendung entgegen. Bis jetzt hat der damit betraute Künstler, Maler Karl Merkel aus Cassel, von dreizehn Lunettenbildern zehn fertig gestellt. Die Ausführung in Wachsfarben nach seinen Kartons ist dem Maler Lins übertragen. Die Gemälde zeigen an den beiden Kopfseiten über der Eingangs- und Ausgangsthüre zur Loggia die allegorischen Figuren der Germania und Italia, über der Mittelthüre eine Apotheose des Gründers der Sammlung, Landgrafen Wilhelm VIII., rechts davon fünf Compositionen auf Dürer, Holbein, Rubens, Rembrandt und die niederländischen Genremaler bezüglich, und links an die Italia sich anschliessend vorerst die vier letztvollendeten, welche auf Murillo, Salvator Rosa, die Caracci, die venezianische Schule, Claude Lorrain und Poussin hinweisen. Auf den acht Wandflächen zwischen den Thüren sind auf Consolen die Marmorbüsten von Wouwerman, van Dyck, Holbein, Dürer, Raffael, Tizian, Guido Reni und Poussin aus der Werkstatt des Bildhauers Professor Hassenpflug in Cassel aufgestellt.

Die Hauptbereicherung der Sammlung seit ihrer Aufnahme in die neue Heimstätte bilden neunundvierzig Gemälde aus den ehemals kurfürstlichen Schlössern zu Hanau, Hofgeismar u. s. w., welche im Frühjahr 1877 durch eine Commission unter Vorsitz des Herrn Oberpräsidenten Frhrn. von Ende und des Herrn Geheimrath Schöne ausgewählt in der neuen Galerie ihre Unterkunft fanden. Von besonderem Werthe ist es, dass sich darunter eine Anzahl ausgezeichneter Meister und namentlich solcher befinden, die bis dahin in der Sammlung zu Cassel gefehlt hatten, wie z. B. Cima da Conegliano, Aart van der Neer, Everdingen, Salomon van Ruijsdael, Dubois, Asselijn und eine beträcht- Zahl deutscher Künstler aus unserem Jahrhundert.

Es folgt hier kurz das Verzeichniss der ganzen Reihe:

1) Flandrische Schule der Brüder van Eyck: Die Verkündigung. Holz, h. 0,63, br. 0,61.

2) Giambattista Cima da Conegliano: Madonna mit Kind. Holz, h. 0,66, br. 0,62.

3) Allart van Everdingen: Bauernhäuser am Walde bei einem Bach, über welchen eine Brücke führt. Bez. Everdingen. Leinwand, h. 0,56, br. 0,63.

4) Salomon von Ruijsdael: Am Waldesrand ein ruhender Hirt mit seiner Herde. Namensbezeichnung durch Verputzen unleserlich geworden. Holz, h. 0,55, br. 0,82.

5) Jakob von Ruijsdael: Hügelig-waldiges Terrain von einem Wege durchschnitten, auf welchem mehrere Wanderer. Links unten bez. J. v. Ruisdael 1647. Holz, h. 0,57, br. 0,73.

6) Willem van de Velde: Marine. Bez. W. V. V. Holz, h. 0,13, br. 0,19.

7) Derselbe: Marine. Bez. rechts unten W. V. V. Holz. h. 0,27, br. 0,37.

8) Aart van der Neer: Sonnenuntergang über einer flachen Landschaft mit Wasser, an dessen Ufer eine Ortschaft. Im Vordergrund Hirten und Vieh. Bez. mit dem Monogramm. Holz, h. 0,30, br. 0,49.

9) Nicolaas Molenaer: Ein Haus von Bäumen umgeben, daneben eine Bleiche bei einem Bach mit waschenden Leuten. Bez. K. Molenaer. Holz, h. 0,51, br. 0,47.

10) Frederik Moucheron: Landschaft, im Mittelgrund eine Brücke, über welche ein Hirt Vieh treibt, rechts davon Gebäude. Bez. M. f. Leinw., h. 0,37, br. 0,35.

11) Jan Asselijn: Eine felsige Landschaft mit Hirten, Vieh und Reitern, die eine Furt passieren. Leinw., h. 0,40, br. 0,56.

12) Aelbert Cuijp (angeblich): Vor einer ländlichen Schenke hält ein Reiter um zu trinken, während ein Knecht seinen Schimmel füttert. Bez. mit den gefälschten Buchstaben A. C. Leinwand, h. 0,65, br. 0,80.

13) Herman Swanevelt: Baumreiche Landschaft mit Hirt und Herde. Leinwand, h. 0,69, br. 0,89.

14) Pieter Neefs: Inneres einer Kirche mit Figuren. Holz, h. 0,42, br. 0,59.

15) Melchior d'Hondecoeter: Ein Garten, bevölkert mit dem verschiedensten Geflügel, Hahn, Henne mit Küchlein, Truthahn u. s. w. Bez. M. d'Hondekoeter. Leinwand, h. 1,40, br. 1,55.

16) Hendrik van Vliet: Inneres einer Kirche mit Figuren. Leinw., h. 0,51, br. 0,47.

17) Theodor van Thulden: Loth mit seinen Töchtern. Leinw., h. 0,71, br. 0,90.

18) Johann Lingelbach: Heuernte. Holz, h. 0,41, Br. 0,53.

19) Antonius van Dyck (angeblich): Ein Trupp recognoscierender Reiter vor einem Gehölz. Leinw., h. 0,55, br. 0,73.

20) Theodor Apshoven: Bauern vor einer Dorfschenke zechend und tanzend. Mit einem auf D. Teniers gefälschten Monogramme, T. und D. Holz, h. 0,48, br. 0,66.

21) Jean François Millet: Weg durch einen Wald; Staffage eine roth gekleidete Figur. Holz, h. 0,41, br. 0,29.

22) Manier des Claas Pietersz Berchem: Ein Hirt zu Pferde treibt sein Vieh bei einer Stadt. Holz, h. 0,28, br. 0,36.

23) Von derselben Hand: Gegenstück zu No. 22. Landschaft mit Ruinen. Kühe, Schafe und eine Ziege stehen im Wasser, daneben ein Hirt. Holz, h. 0,28, br. 0,36.

24) Jan van Huchtenburgh: Belagerung von Namur. Leinw., h. 0,85, br. 1,10.

25) Guillam du Bois: Waldweg mit einigen Figuren. Holz, h. 0,60, br. 0,51.

26) Joh. Heinrich Roos: Hirt mit Herde auf einem Hügel. Leinw., h. 0,67, br. 0,83.

27) Johann Rudolph Bijs: Blumenstrauss in einem Gefäss. Bez. J. R. Bys, fe. Ao. 1702. Holz, h. 0,50, br. 0,34.

28) Philipp van Dijk: Familienbild des Landgrafen Karl von Hessen. Bez. P. van Dijk. Leinw., h. 0,95, br. 1,34.

29) Jacob Philipp Hackert: Italienische Landschaft mit Staffage. Bez. J. P. Hackert. Holz, h. 0,33, br. 0,44.

30) Wilhelm Kobell. Landschaft. Zwei Pferde bei einem Reitknecht, daneben ein Hund, im Mittelgrunde zwei Jäger. Bez. Wilhelm Kobell. Leinw., h. 0,99, br. 1,16.

31) Derselbe. Landschaft. Hirt mit Hund und weidendem Vieh. Bez. Wilhelm Kobell. Leinw., h. 0,98, br. 1,18.

32) Derselbe. Hirtin mit Vieh und einem Hunde, welcher einen Stock im Maule trägt, an einem Waldwasser. Bez. Wilhelm Kobell 1798. Leinw., h. 1,41, br. 1,24.

33) Karl Kuntz: Hirt an einem Brunnen, dabei ein Ochse, zwei Kühe und eine Ziege. Bez. C. Kuntz fec. 1801. Leinw., h. 1,41, br. 1,24.

34) Unbekannt. Bildniss Landgraf Wilhelms VIII. von Hessen, des Stifters der Galerie. Leinw., h. 1,30, br. 1,01.

35) Johann Erdmann Hummel: Junge Leute bei der Schaukel in einem Garten bei Neapel. Bez. J. E. Hummel 1823. Leinw., h. 0,76, br. 0,83.

36) Johann Martin von Rhoden: Eremit in einer Grotte betend. Datiert 1829. Holz, h. 0,23, br. 0,30.

37) Albrecht Adam: Im Vordergrund eines Treffens ein verwundeter General. Bez. Albrecht Adam 1826. Leinw., h. 0,38, br. 0,29.

38) De Wouters: Mondscheinlandschaft. Bez. De Wouters. Holz, h. 0,38, br. 0,54.

39) Derselbe: Gegenstück zu No. 38, ebenfalls bezeichnet.

40) Johann Jacob Dorner jun.: Wasserfall bei Aigen, über den eine Brücke führt. Holz, h. 0,44, br. 0,35.

41) Derselbe: Wasserfall; zwischen Felsen einige Gebäude. Holz, h. 0,44, br. 0,35.

42) Jean Louis Demarne, gen. Demaruette. Landschaft mit Wasser, Hirten und Herde. Leinw., 0,33, br. 0,46.

43) Deutsche Schule aus dem ersten Viertel dieses Jahrhunderts: Mutter mit drei Kindern in einem Garten. Holz, h. 0,44, br. 0,36.

44) Heinrich Bürkel: Winterlandschaft; ein Bauer füttert vor einem Hause seine Pferde. Bez. H. Bürkel 1828. Holz, h. 0,33, br. 0,37.

45) Lorenz Quaglio: Scheibenschiessen in Tirol. Bez. Lorenz Quaglio 1829. Leinw., h. 0,54, br. 0,70.

46) Joseph Karl Cogels: Der St. Salvatorplatz mit der griechischen Kirche in München. Bez. J. Cogels 1819. Holz, h. 0,51, br. 0,68.

47) Domenico Quaglio: Ansicht des St. Valery in der Normandie mit Kirche auf einem Felsen. Bez. D. Q. f. Leinw., h. 0,40, br. 0,44.

48) Derselbe: Kloster mit Kirche an einem See. Leinw., h. 0,33, br. 0,41.

49) Friedrich Müller: Das Rosenwunder der heiligen Elisabeth. Aquarelle auf Papier. Bez. F. M. 1826 Roma; h. 0,42, br. 0,63.

An weiterem Zuwachs ist zu erwähnen:

A. v. Staelbent: Dorfkirmess (bez. und datiert 1618). Holz, h. 0,25, br. 0,41, welches Bild aus der vormals Suermondt'schen Sammlung von der General-Verwaltung der Königlichen Museen in Berlin i. J. 1878 der Casseler Galerie leihweise überlassen wurde, und

Giacomo Palma, il giov.: Tarquinius, Lucretia und ein Diener mit einer Fackel, bez. IACOBVS PALMA. Leinw., h. 1,18, br. 1,81, ein durch den Deutsch-Amerikaner Herrn Edward Habich der Galerie i. J. 1879 geschenktes stattliches Gemälde.

Seit Eröffnung des neuen Gebäudes, also seit zwei Jahren, sind drei Auflagen des Kataloges von zusammen 8500 Exemplaren nöthig geworden, woraus am besten die gesteigerte Frequenz ersichtlich ist. Die Redaction dieses Kataloges hat sich bis jetzt auf eine, allerdings ziemlich durchgreifende Durchsicht des alten Aubel'schen Verzeichnisses beschränkt, wobei eine grosse Zahl von Benennungen sich änderte und die Bezeichnungen der Gemälde mit aufgenommen wurden, welche früher gänzlich fehlten. Der neue amtliche Katalog ist im Werke.

Eisenmann.

II. Königliches Museum.

Da den verschiedenen Sammlungen des Königlichen Museums theilweis schon in diesem Jahre, theilweis in etwa drei Jahren räumliche Verlegung bevorsteht, so haben alle Anschaffungen und Verausgabungen des Etats-Jahres 1879/80 nur mit Bezug auf die neu bevorstehenden Anordnungen stattfinden können. Im laufenden Jahre bereits werden die Sammlungen der kleinen Kunstwerke der mittleren und neueren Zeit in den Unterstock des neuen Gemäldegaleriegebäudes übersiedeln, um dort mit den bislang in Wilhelmshöhe aufgestellten Porzellanen vereinigt, eine kunstgewerbliche Sammlung zu bilden. Ein nicht unbedeutender Theil der Fonds musste für die Vorbereitungen zu diesen Neuaufstellungen, insbesondere für die Neubeschaffung von Schränken, reserviert werden. In demselben Unterstock soll die Sammlung von Gipsabgüssen nach Sculpturen des Mittelalters und der Neuzeit aufgestellt werden, und so musste sie zu diesem Zwecke aus ihren kleinen Anfängen zu solcher Ausdehnung entwickelt werden, dass sie gleich bei der bevorstehenden Eröffnung im Sommer dieses Jahres den weiten ihr zugewiesenen Räumen entsprechend, wenigstens die Haupterscheinungen dieser Kunstepoche vor Augen führte, ohne die Empfindung der Lücken zu stark werden zu lassen.

So werden von den Italienern: Giov. Pisano, Ghiberti, Brunellesco, Donatello, Luca della Robbia, Benedetto da Majano, Andrea del Verrocchio, Mino da Fiesole, Giovanni da Bologna, Rossellini, Matteo Civitale mit je ein bis drei Werken, Michelangelo bereits mit acht Hauptwerken vertreten sein; von den Deutschen: Adam Kraft, S. Schonhofer, Veit Stoss, P. Labenwolff mit ein bis drei Werken, P. Vischer bereits mit mehreren grossen Hauptwerken, während zugleich die Zahl der anonymen charakteristischen Monumente nicht unbedeutend ist. Hierzu kommt ein schon vorhandener Bestand von Werken moderner hessischer Künstler.

Desgleichen musste bei den, räumlich wie auch im Etat noch immer mit den Kunstsammlungen verbundenen Naturaliensammlungen manche Aufwendung gemacht werden, um den Conservationszustand für die bevorstehende Umsiedelung nach und nach zu verbessern. Andere Anschaffungen, die den Lehrzwecken eines Provinzial-Museums entsprechen, wie die des Mainzer Tropaeums zur Veranschaulichung der römischen Bewaffnung, verlangten auch ihren Antheil an den Fonds, so dass die Vermehrung der Originaliensammlungen nur sehr gering sein konnte.

Erworben wurden folgende Gegenstände:

a) Sammlung der antiken Bronzen:

Kleiner Hermes, Eine der kleinen bekannten nackten Figürchen mit dem Finger am Munde, Kleiner Adler, Kopf einer Nadel von schöner Arbeit und Patina,	Gelegenheitskauf.

b) Kunstgewerbliche Sammlungen:

Vergoldeter kurhessischer Kammerherrnschlüssel; durch Austausch.

15 Stück modern-ägyptische Thonwaaren; durch Geschenk.

c) Prähistorische Sammlungen:

Bronzener Celt aus dem Oldenburgischen,
Sehr schöne Feuersteinlanzenspitze und
Feuersteinbeil; beides angeblich aus Schleswig-Holstein oder Jütland,
Perlkette aus einem fränkischen Grabe,
Bronzene Fibel aus Langensalza,
— Gelegenheitskauf aus älterem Privatbesitz.

Bruchstücke eines Bronzearmbandes aus Netra.
Bronzene Schelle aus Niederhone.
Bruchstücke alter Thongefässe aus der Nähe von Eschwege — alles als Fundstücke hessischen Bodens planmässig angekauft.

Hierzu kommen aus eigenen Ausgrabungen, die für das Etatsjahr 1879/80 zur Zeit der Abfassung dieses Berichts noch nicht abgeschlossen sind, und über die nach ihrem Abschluss in den Schriften des Vereins für hessische Geschichte ein genauer Bericht gegeben werden wird, bis jetzt:

Eine Sammlung interessanter Scherben und Knochen aus einem muthmasslich bei Gilsa früher vorhandenen, aber durch die Cultur fast beseitigten Urnenfeld.

Einige wohlerhaltene Thongefässe und einige Reste solcher, zwei bronzene Nadeln, 19 und 37 cm lang, mit knopfförmigem Kopf, zwei desgleichen mit doppelspiralförmigem Kopf, zwei mit radförmigem Kopf, davon einer etwas reicher, ein Brustgehängestück von Bronze mit Oese, fünf verschiedene, verzierte und unverzierte Armringe von Bronze, sämmtliche Gegenstände aus Hügelgräbern bei Ober- und Unter-Bimbach im Fuldaischen.

d) Münzen:

Neben fortlaufender geringfügiger Ergänzung der Sammlung hessischer Münzen, 445 Stück Bracteaten und zwar 414 von drei verschiedenen Aebten von Hersfeld und 31 thüringisch-dynastische, deren Publication durch einen Specialisten, den Kreisgerichts-Secretär Stern in den Schriften des Vereins für hessische Geschichte beabsichtigt und bereits vorbereitet ist, und welche sich grossentheils zum Austausch an andere Museen verwerthen lassen werden — aus einem früheren Münzfund im Hünfeldischen.

e) Ethnographische Sammlungen:

Eine vollständige japanische Rüstung.

Der Katalog der antiken Bronzen, Terracotten, Gemmen, Marmorwerke, wird erst nach Durchführung der neuen räumlichen Dispositionen, also nicht vor dem Herbst dieses Jahres erscheinen können.

E. Pinder.

FRANKFURT A. M.

Staedel'sches Institut.

Seit der Eröffnung des neuen Gebäudes bis zum Ende des Jahres 1879 fanden folgende Vermehrungen der Sammlungen statt:

I. Gemälde.

Schon vor der Uebersiedelung sind erworben, aber erst seit der neuen Aufstellung dem Publicum zugänglich gemacht worden:

Peter Paul Rubens: Ein Satyr und drei Nymphen werden durch ein Gewitter in Schrecken versetzt. Skizze. (Kat. 130). Lein. h. 0,47, br. 0,60. Geschenk des Herrn Jean Noë du Fay 1878.

Arnold Houbraken: Bildniss eines Herrn Rudolph von Loen zum Eichlerhof in Frankfurt a. M. Bez. „Houbraken" (Kat. 202). Holz. h. 0,42, br. 0,34. Geschenk des Herrn Joh. Friedrich Koch. 1878.

Hans Baldung Grün oder Grien. Die himmlische und die irdische Liebe. Die irdische Liebe sitzt rechts nackt auf einem Ziegenbock mit erhobener linker Hand eine Glasvase haltend, in welcher ein kleiner Teufel und auf welcher ein Paradiesapfel liegt. Amor, eine Fackel haltend, zieht das Ende eines weissen Gewandes von ihr weg, mit dem sich die ebenfalls nackte himmlische Liebe verhüllen zu wollen scheint (Kat. 73). Bez. Monogr. 1523. Holz, h. 0,65, br. 0,46. Gekauft von Giovanni Morelli in Mailand 1878. Das Bild stammt aus Rom.

Domenico Quaglio: Ansicht der Stadt Frankfurt a. M. von Westen aus gesehen, mit der Brücke und den Quais. Bez. „D. Quaglio fec. 1832" (Kat. 410). Leinwand,

h. 0,56, br. 0,76. Geschenk der Erben der Frau Claudine von Arnim 1878.

Lucas Cranach der Aeltere: Nackte stehende Frau nach links gewendet, einen Schleier vor sich haltend. Ein reich mit Gold durchwirktes Häubchen auf dem Kopf, ein Perlenhalsband um den Hals und ein an einer goldenen Schnur hängendes Kreuz auf der Brust. Bez. Monogramm 1532 (Kat. 88). Holz, h. 0,37, br. 0,25. Geschenk des Herrn Moritz Gontard 1878.

Jan van der Heijde: Landschaft an einem Dorfausgang. Ein Bauer zu Pferde fragt einen Eseltreiber nach dem Weg. Bez. Monogramm. (Kat. 289) Holz, h. 0,25, br. 0,31. Die Figuren sind von Lingelbach. Gekauft in der Versteigerung E. Hardy in Frankfurt a. M. 1878.

Emanuel Murant oder Meuron: Landschaft mit Ruinen. An eine im Mittelgrunde liegende Burgruine lehnt sich eine Bauernwohnung, vor welcher eine Frau mit einem Spinnrocken steht. Ihr gegenüber spricht ein alter Mann mit einem auf dem Rasen sitzenden Fischhändler. Bez. „F. M.“ (Kat. 263). Holz, h. 0,39, br. 0,53. Gekauft in der Versteigerung E. Hardy; früher in der Sammlung des Dr. med. Karl Haubold in Leipzig.

Lucas van Uden: Landschaft mit weidenden Pferden. Im Vordergrunde ein Bach, an welchem eine Frau Wasser schöpft; eine andere, eine Kanne auf dem Kopf, schreitet dem Bache zu; auf der Landstrasse mehrere heimkehrende Schnitterinnen (Kat. 141). Leinwand, h. 0,40, br. 0,59. Gekauft in der Versteigerung E. Hardy in Frankfurt a. M. 1878.

Nach der Eröffnung des Neu-Baues sind erworben:

Pieter de Hooch (de Hoogh, Hooge): In der Mitte eines grossen mit Gemälden, grünen Stühlen und schwarz und weissem Marmor-Fussboden ausgestatteten Zimmers sitzt eine Dame im Profil nach rechts, etwas vom Rücken gesehen an einem Schreibtisch und blättert in Papieren. Hinter ihr ein Windspiel. Im Hintergrunde links Blick in ein Kabinet, in welchem ein von hinten gesehener Mann beschäftigt ist. Bez. „P. De Hoogh“ (Kat. 217). Leinwand, h. 0,84, br. 1,00. Aus der Sammlung der Madame Blanc in Paris. Radiert im Katalog Blanc von Ad. Lalauze.

Johann Heinrich Roos: Brustbild eines Mannes nach rechts gewendet. Lebensgrösse. Bez. J. H. Roos pinxit 1680. Aetat. 62. (Kat. 346). Leinwand, h. 0,82, br. 0,70. Oval. Geschenk der Frau Th. Baronin von Villani, geb. von Lukacsich, aus dem Nachlasse des Herrn Major von Lukacsich 1879. Früher in der Sammlung der Frau von Groote in Frankfurt a. M.

Franz Brentano: Kostümbild. Eine vornehme junge Dame, in reichem altdeutschen Kostüm, schreitet eine Marmortreppe herab; ein Windspiel ihr zur Seite. Bez. F. Brentano 1879. Leinwand, h. 2,11, br. 1,37. Geschenk der Familie des Künstlers.

II. Plastische Gegenstände.

1878 erworben:

W. Schwind: Büste des Malers Philipp Veit, Marmor. (Kat. 138). Bez. Monogramm. Von der Administration bei dem Künstler bestellt. 1878.

A. Donndorf. Büste des Malers Julius Schnorr von Carolsfeld. Gips. (Kat. 136.) Geschenk des Herrn Friedrich Hoff. 1878.

J. G. Kaupert: Büste des Malers Jakob Becker. Marmor. (Kat. 135.) Geschenk des Herrn Dr. Eugen Lucius bei Gelegenheit der Eröffnung des neuen Galeriebaues am 13. November 1878.

1879 erworben:

Junge knieende Frau, hinter welcher, auf deren Hals gelehnt, eine Knabe steht. Skizze von Albert Thorwaldsen. Geschenk der Frau A. L. Koch, geb. von St. George 1879.

Die vier lateinischen Kirchenväter. Büsten an dem von Riemenschneider 1498 erbauten Hochaltar in St. Kilian zu Heilbronn. Gipsabgüsse.

Kreuztragender Christus und eine Gruppe klagender Frauen mit Maria und Veronica. Gipsabgüsse aus einer Kreuzschleppung Christi in gebranntem Thon in Besitz des Kreisrichters a. D. Conradi auf der Miltenburg in Miltenberg am Main. Die Gruppe stammt aus einer Dorfkirche am Rhein. Vergl. F. H. Müller, Beiträge, 1833, Fig. 7 u. 14. Geschenk des Herrn Kreisrichters a. D. Conradi 1879.

E. v. d. Launitz: Skizze zu einem Denkmal. (Gipsstatuette.) Geschenk des Herrn Moriz Gontard 1879.

Gipsabguss des Hermes des Praxiteles aus Olympia. Gekauft von der Verwaltung der Königlichen Museen in Berlin.

X. Heuberger: Die Eltern der Frankfurter Schauspielerin Caroline Lindner. 1827. Zwei in gefärbtem Wachs bossierte Medaillons.

Geschenk des Herrn Ober-Postamts-Secretair a. D. Rüppell 1879.

III. Handzeichnungen.

E. W. Pose: Zwölf Blatt Studien und Entwürfe. Geschenk der Erben des Künstlers. 1878.

J. F. Dielmann: 27 Blatt Aquarelle und Zeichnungen. Geschenk der Herren August und Franz Jügel. 1878.

E. v. Steinle: Geschichte des heil. Bartholomaeus. Kolorierter Karton für das von dem Städel'schen Kunstinstitut in den Chor des Frankfurter Domes gestiftete Glasfenster.

J. N. Hoff: Kreuzabnahme von Paul Veronese. Zeichnung für den Kupferstich. Geschenk der Frau Elisabeth Hoff geb. Scheurer 1879.

J. N. Hoff: Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christenthum. Bleistiftzeichnung nach Philipp Veits Frescogemälde. Geschenk der Frau Elisabeth Hoff geb. Scheurer 1879.

J. Chr. Heerdt: Landschaft mit Ruine. Kohlenzeichnung. Geschenk der Frau Amalie Heerdt geb. Binding 1879.

K. v. Rottmann: Italienische Landschaft, im Hintergrunde das Meer, links eine grosse Ruine. Kolorierte Zeichnung. Geschenk des Herrn Moriz Gontard 1879.

VI. Kupferstiche, Radierungen, Lithographien, Photographien etc.

Im Ganzen wurden in den beiden Jahren 1878 und 79 190 Blatt erworben.

V. Bücher und Kupferwerke.

Der Zuwachs dieser Abtheilung betrug in den beiden genannten Jahren 54 Werke und 42 Kataloge, unter welchen hervorzuheben sind:

Du Cerceau, Les plus excellents Bastiments de France. Nouvelle Édition, Paris A. Lévy 1868. 2 Bde. fol. Geschenk von Herrn Dr. F. Schlemmer. 1878.

Letarouilly, Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre de Rome. Paris Morel 1878.

G. Malss.

STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN.

DIE ITALIENISCHEN SCHAUMÜNZEN DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

1430—1530.

Von JULIUS FRIEDLAENDER.

Die Kenntniss der italienischen Medaillons des fünfzehnten Jahrhunderts ist wenig verbreitet, weil diese hervorragenden und in vielfacher Beziehung lehrreichen Kunstwerke so äusserst selten sind. Wer einmal Auge und Sinn an ihren lebensvollen Bildnissen gebildet hat, wird nicht leicht aufhören, immer wieder zu ihnen zurückzukehren, und wird bald neben dem Interesse an den dargestellten Personen dieser merkwürdigen Epoche auch die kunstgeschichtlichen Fragen beachten, um so eifriger, als sie noch zum guten Theil unbeantwortet sind. Denn es laufen die seltsamsten Ansichten über diese Kunstwerke um. Bald lesen wir: „sie seien gegossene in Formen ausgeprägte Medaillen und ciseliert" — wer vermöchte sich nach diesen Worten eine klare Vorstellung zu machen? Gegossen und geprägt sind eben Gegensätze. Aber auch in den besten mit vollem Recht berühmten Werken liest man: „obwohl diese Medaillons nicht geprägt, sondern gegossen sind, haben sie hohen Kunstwerth"; es sollte statt dessen heissen: „weil sie nicht geprägt, sondern gegossen sind, haben sie hohen Kunstwerth". Pisano, der berühmteste dieser Künstler, wird „Formschneider" genannt, und es wird vom „Schneiden" seiner Medaillen gesprochen. Ebenso wie über die Technik, walten auch über die Zeitfolge dieser Künstler Irrthümer, also über die Grundlage ihrer Geschichte. Und so wenig als die Medaillen selbst sind die gedruckten Quellen schon erschöpft, nicht einmal Vasari; dagegen werden die geringen Nachrichten, welche der sonst verdiente Venuti in der Vorrede seines Werks über die päpstlichen Medaillen giebt, ja es wird das flüchtige Geschreibsel des Claude Molinet wieder und wieder als Quelle benutzt. Noch mehr Cicognara; er war aber durch den Umfang seiner grossen Geschichte der Sculptur an Einzelforschungen über die Medaillons verhindert, und seine Landsleute selbst gestehen jetzt, dass er hier der Gründlichkeit entbehrt. Einzig steht dagegen unser Möhsen da, welcher in seiner Geschichte einer Berlinischen Medaillen-Sammlung, einem Buche, das weit mehr enthält als der Titel verspricht, die Ausbeute seiner eignen Forschungen giebt; es ist nicht zuviel gesagt, dass ein guter Theil dessen, was wir über diese Dinge wissen, ihm verdankt wird; seine Nachfolger haben ihn mehr durch die That als durch das Wort gelobt, indem sie ihn immer benutzten und selten anführten. Dagegen hatte Goethe, durch seine Uebersetzung des Cellini angeregt, und in dem Wunsche die Werke dieses

Meisters und seiner Vorgänger aus eigner Anschauung kennen zu lernen, solche Medaillons eifrig gesammelt; in einem Aufsatz, welchen er mit Heinrich Meyer schrieb*), hat er einige kunsthistorische Nachrichten gegeben, welche jedoch nur auf seinen eigenen zufälligen Besitz gegründet sind; das Hauptverdienst dieser Arbeit besteht in der richtigen und feinen Beurtheilung des Kunstcharakters der verschiedenen Meister. Der in Paris erschienene „Trésor de numismatique et de glyptique" enthält zwar auf vielen Tafeln zahlreiche Abbildungen, allein ungeordnet und die mit der Collas'schen Maschine gemachten Stiche sind nur brauchbar, wenn sie grosse und scharfe Originale darstellen; die übrigen geben nur den allgemeinen Eindruck abgestumpft wieder, lassen aber weder die Einzelheiten noch den Charakter erkennen, und die historischen Angaben des Textes sind allzu oft unzuverlässig. Bolzenthal's Skizzen zur Geschichte der Medaillenkunst umfassen in engem Raum mehr als vier Jahrhunderte; so verdienstlich diese Zusammenstellung auch sein mag, so hat der Verfasser grade für die Anfänge in zu grossem Vertrauen auf Cicognara eigenen Forschungen entsagt. Auch Arneth's Monumente des Kaiserlichen Münz- und Antiken-Kabinets zu Wien wiederholen nur die bekannten und zum Theil ungenauen und irrigen Angaben.

Das in diesem Jahre (1879), nachdem meine Arbeit längst vollendet war, erschienene vortreffliche Buch des Herrn Alfred Armand in Paris „Les médaillons italiens du quinzième et seizième siècles" giebt nach einer anziehenden Vorrede ein fast vollständiges Verzeichniss aller dieser Medaillen mit ihren Aufschriften, aber ohne eingehende Beschreibung und Erklärung der Darstellungen; es hat mir eine höchst erwünschte und werthvolle Bestätigung gegeben, dass meine Reihen vollständig waren. Herr Armand hat auch die Künstler des ganzen sechzehnten Jahrhunderts in sein Werk aufgenommen, während meine Arbeit mit dem Jahre 1530 abschliesst; die späteren meistens kleinen und geprägten Medaillen gehören einer anderen Kunstgattung an, und die Künstler sind meist bekannt; ich habe daher für besser gehalten, sie hier auszuschliessen. Dann hat Herr Armand auch diejenigen Medaillen aufgenommen, auf welchen nur durch einzelne Buchstaben, die auch wohl andre Bedeutung haben können, vielleicht die Verfertiger bezeichnet sind. Meinem Plan gemäss nur das Sichere zu geben, um endlich eine feste Grundlage zu gewinnen, habe ich diese fast durchgehend bei Seite gelassen. Ich werde sie jedoch am Schlusse dieser Blätter anführen.

Aus dieser Aufzählung der bisherigen Arbeiten ergiebt sich, wieviel noch zu thun bleibt. Und keineswegs darf man die Hoffnung aufgeben, noch manches Neue zu finden und festzustellen. Die reiche Litteratur des fünfzehnten Jahrhunderts enthält, wie einzelne glückliche Funde gezeigt haben, gewiss noch manchen versteckten Aufschluss, die Archive noch mehr. Hier sollen die Kunstwerke geordnet und genau beschrieben vorgelegt werden, damit die Forscher, denen das Studium der Originale versagt ist, alle Einzelheiten vereinigt finden.

* * *

Unser Münzkabinet besitzt eine der reichsten Sammlungen dieser Medaillons. Manche befanden sich in der grossen Masse von Medaillen auf Privatpersonen, welche aus dem Nachlass des Anatomen Rudolphi angekauft wurden; die grösste Zahl der Originale stammt aus meines Vaters Besitz. Dies ist die Sammlung, welche Elisa Bacciocchi, die Schwester Napoleons, als Grossherzogin von Toscana in Florenz gebildet hatte; sie schenkte sie bei ihrer Vertreibung im Jahre 1814 dem an ihrem

*) Programm der Jenaischen Litteratur-Zeitung für 1810.

Hofe lebenden Sestini; durch den angesehenen Münzhändler Binder in Stuttgart erwarb sie mein Vater.

Eine andre bedeutende Sammlung, die Goethe'sche, habe ich ebenfalls genau kennen gelernt, als ich ihren Katalog verfertigte*). Ebenso habe ich die italienischen Sammlungen, soweit sie mir zugänglich waren, sorgsam benutzt, die der Brera und die des Grafen Taverna, jetzt der Stadt gehörige, in Mailand, die der Uffizj in Florenz, der Bibliothek in Ravenna, die beiden des Archiginnasio und der Universität in Bologna, der Bibliothek von S. Marco in Venedig; einige andere, z. B. die der Bibliothek in Ferrara, habe ich nur flüchtig betrachten dürfen. In Rom scheinen solche Medaillons nicht vorhanden zu sein; in der vaticanischen Sammlung habe ich vergebens gefragt. Das pariser und das wiener Kabinet habe ich ebenfalls benutzt; somit glaube ich das Material ziemlich vollständig zu besitzen, wenn auch ohne Zweifel manche einzelne Stücke mir unbekannt geblieben sein mögen.

* * *

Die gegossenen Medaillons beginnen um das Jahr 1430; die ältesten Schaumünzen sind sie aber nicht. Wie ich in einer früheren Schrift nachgewiesen habe — ich werde hier am Schlusse darauf zurückkommen —, sind ein paar geprägte Medaillen beträchtlich älter. Von einigen Stempelschneidern der venezianischen Münze besitzen wir Probestücke, zum Theil mit antikisierenden Darstellungen und den Jahrzahlen 1393 und 1417; aber noch früher, 1390, haben die Carrara's, Herren von Padua, zwei wirkliche Medaillen machen lassen mit ihren Bildnissen und der Jahrzahl, im Stil der römischen Bronzemünzen. Eben hier in Padua hatte die Universität, einer der geistigen Mittelpunkte Italiens, frühe schon auch die Kunst auf das Alterthum als ihre Lehrerin hingewiesen. Und am Hofe dieser Carraresen lebte Petrarca, der erste von dem wir wissen dass er römische Münzen gesammelt. So erklärt es sich, dass in Padua die Kunst des Schneidens von Medaillen-Stempeln wiedergeboren wurde.

Allein lebenskräftig erwies sie sich nicht. Den ersten Versuchen folgten nur wenige in den nächsten 80 bis 90 Jahren, und diese haben zum Theil einen primitiven handwerksmässigen Charakter. Es mögen meistens Arbeiten von Eisenschneidern sein, welche nur die damals noch kunstlosen flachen Münzstempel — selbst Bildnisse begannen auf Münzen später — zu schneiden gewohnt waren. Also nicht Vittore Gambello hat die Kunst Medaillen zu prägen zuerst geübt, wie in vielen Kunstgeschichten zu lesen ist, sondern fast ein volles Jahrhundert vor ihm, 1390, ist sie erstanden; richtig ist nur, dass Gambello zuerst Medaillen von höherem Relief im Stil der Renaissance geschnitten und geprägt hat. Er muss die Technik des Prägens verbessert haben.

Denn wenn man im fünfzehnten Jahrhundert nur flache Stücke prägte, so war es die unvollkommene Technik, welche verbot Stempel von hohem Relief auszuprägen. Die Dürftigkeit und Trockenheit dieser flachen Medaillen macht es erklärlich, dass der frisch erwachte Kunstsinn von ihnen unbefriedigt einen neuen Weg suchte, und ihn eben darin fand dass man die Medaillen goss, wobei man weder in der Grösse der Stücke, noch in der Höhe des Reliefs beschränkt war.

Maler und Bildhauer versuchten sich an dieser neuen Kunstart, sie modellierten die Bildnisse und Kehrseiten in weicher Masse. Dies Modellieren ist im Gegensatz zu

---

*) Er ist im zweiten Theil von Goethe's Kunstsammlungen erschienen, welcher die Bezeichnung trägt: „beschrieben von Chr. Schuchardt u. A." (und Anderen?).

dem mühseligen, die Muskelkraft anstrengenden Stempelschneiden in Eisen eine leichte bequeme Technik, welche dem künstlerisch schaffenden Geist die freieste Thätigkeit gestattet. Und eben hierin liegt der grosse, so oft von Laien verkannte Vorzug des Modellierens und Giessens der Medaillen vor dem Stempelschneiden.

Die beiden so modellierten Seiten der Medaille werden dann in Formsand (einer feuerfesten Masse) vertieft abgeformt, zusammengefügt, und in die dadurch entstehende Höhlung wird das geschmolzene Metall gegossen; endlich wird die Medaille ciseliert, jedes Exemplar wird mit Grabsticheln und ähnlichen Werkzeugen leicht überarbeitet.

Ciselierte Originale der alten italienischen Medaillons sind äusserst selten, die Mühe des Ciselierens ist sehr gross, so dass gewiss von manchen Medaillen nur wenige Exemplare ausgegeben worden sind, und wie viele derselben mögen zufällig zerstört worden sein.

Es kommt vor, dass Originalgüsse, welche am Rande Gussfehler hatten, auf der Drehbank abgedreht sind, und dass die hierbei fortgefallene Umschrift im Felde vertieft eingegraben ist. Auf anderen Stücken ist ein Theil der Aufschrift im Guss missglückt und dann die ganze Aufschrift fortciseliert worden. Solche Stücke darf man nicht für andere Medaillen halten, wie oft geschehen ist, es sind eben unvollständige Exemplare.

Die häufig vorkommenden stumpfen Exemplare sind nicht gleichzeitig; die älteren hat Lorenz Weber in Florenz zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts gemacht. Auch jetzt werden dort und in Rom, aber auch in Deutschland und Frankreich, solche Abgüsse gemacht. Es ist bei einiger Uebung leicht, sie zu erkennen. Sie sind fast immer ein wenig kleiner, als die Originale, weil das Metall beim Giessen und Erkalten etwas einschwindet.

Die Originale wurden meistens in Bronze gegossen. Barthomaeus Facius sagt in seiner Schrift de viris illustribus: Pisano habe seine Medaillen in Bronze und Blei gegossen, und wirklich befinden sich mehrere von Blei in der Friedlaender'schen Sammlung; sie sind von der höchsten Schärfe und Schönheit, und mit einer Sicherheit und Feinheit ciseliert, welche eine Meisterhand, vielleicht Pisano's eigene, verräth. Auch stammen grade diese Stücke aus Florenz, aus der Sammlung der Grossherzogin Elisa. Da Blei soviel leichtflüssiger ist als Bronze, darf man vermuthen, dass das Original-Modell, das Wachs-Modell, zuerst in Blei abgegossen und vom Künstler selbst ciseliert wurde, und dass dann solcher Bleiguss zum Modell für die Bronzegüsse gedient habe.

Facius spricht nicht von Edelmetallen. Doch ist nicht zu bezweifeln und der gleichzeitige Brief, den ich sogleich anführen werde, beweist es, dass auch wohl manche Fürsten ein paar Exemplare in Silber oder selbst in Gold giessen liessen — viele Exemplare gewiss nicht, da die Grösse der meisten Stücke dies zu kostbar gemacht hätte. Zwar befindet sich in der königlichen Sammlung zu Florenz ein goldenes Exemplar von Pisano's grossem Medaillon des Kaisers Johannes VIII., allein ich habe mich überzeugt, dass es keineswegs ein reiner gelungener gut ciselierter Guss, dass es also kein Original ist. Dagegen besitzt das königliche Münzkabinet zu Madrid ein silbernes Exemplar von Pisano's grossem Medaillon des Königs Alphons I. von Neapel mit dem Adler und den Geiern, welches weit feiner ciseliert als die schönsten Bronzegüsse, gewiss ein Original ist. So wissen wir auch aus einem Briefe, dass Matteo Pasti Medaillons in Gold und Silber gegossen hat.

Es ist nicht zu verwundern, dass so grosse Gold- und Silberstücke dem Schmelz-

tiegel verfielen; ihr Metallwerth war verlockend. Ludovico Moro liess im Jahre 1495 bei plötzlichem Geldbedürfniss aus eingeschmolzenen Stücken seiner Sammlung 15,000 Ducati prägen (Archivio storico italiano VII. 1. S. 347). Dies waren wohl sicher keine römischen Münzen, sondern Medaillons aus seiner Zeit. Auch aus neuerer Zeit haben wir ein Beispiel des Einschmelzens. Unser König Friedrich Wilhelm I. entnahm bald nach seiner Thronbesteigung mehr als 300 goldne Medaillen des Münzkabinets und liess sie einschmelzen; es waren, wie das Verzeichniss zeigt, fast nur werthlose geprägte moderne — die römischen verschonte er in seiner immer richtigen Einsicht. Allein es befand sich unter den eingeschmolzenen auch ein fast 300 Ducaten schwerer Medaillon des Lyoner St. Priest. Ob es ein Originalguss war, ist nicht zu ermitteln, aber es ist nicht unwahrscheinlich, denn grade von diesen Lyoner Medaillons wissen wir, dass einige goldene Exemplare gegossen wurden.

Man hat mehrfach die Frage nach dem Zweck der gegossenen Medaillen aufgeworfen. Sie sind, gleich allen Kunstwerken, um ihrer selbst willen gemacht worden. Gewiss ist es, dass sie nicht, wie in den Skizzen zur Kunstgeschichte der Medaillen (S. 1) gesagt wird, entstanden sind, „weil den Künstlern daran lag, den Gebilden die sie in Wachs und Thon entworfen hatten, längere Dauer zu verschaffen", sondern im Gegentheil haben die Künstler, damals wie noch heute, Modelle in Wachs und Thon in der Absicht gemacht, sie in Erz zu giessen.

Ueber die Verwendung solcher Schaumünzen giebt ein Brief vom Jahre 1453 an Sigismondo Malatesta Aufschluss, welchen ich in dem vortrefflichen Werke von Zanetti*) gefunden habe; es wird daselbst gesagt, die zahlreichen Schaumünzen in Gold, Silber und Erz, welche dieses Fürsten Bildniss der Nachwelt überlieferten, seien in die Fundamente und Mauern der Gebäude, welche er errichtete, vergraben und vermauert, oder an auswärtige Fürsten gesendet worden. Und eine Medaille des Bernardino Francesconi von Siena spricht sogar die Absicht aus, sie in das Fundament zu legen, sie hat die Aufschrift: fundavit hanc domum, und da das Haus nicht etwa darauf dargestellt ist, so bedeutet die Aufschrift, dass die Medaille in das Fundament gelegt werden sollte. Auch bestätigen einige Thatsachen solche Verwendung. Etwa zwanzig verschiedene gegossene bronzene Schaumünzen des Papstes Paul II. sind in den Kellermauern des Palastes von Venedig zu Rom, welchen er erbaut hat, bei einem Umbau im Jahre 1857 gefunden worden. Sie haben theils eine Ansicht dieses Palastes, theils das Wappen mit der Aufschrift: has aedes condidit. Jede Medaille lag in einer kleinen rohen Thonkapsel mit einer Spalte, so dass die Büchse zerbrochen werden musste, um zur Medaille zu gelangen. Einige der Medaillen waren mit einer dünnen Wachsschicht überzogen, um sie gegen Feuchtigkeit zu schützen, allein das Fett des Wachses hat stellenweis Oxyd erzeugt. Ein sehr schönes Exemplar aus diesem Funde verdankte mein Vater Herrn Professor H. Brunn in München, und die Beschreibung der Aufbewahrung hat mir Herr Bildhauer Professor Schubert mitgetheilt; beide lebten damals in Rom. Ebenso wurden etwa um das Jahr 1850 im Fundament des Thurms von Santa Croce zu Florenz, welchen Francesco da Sangallo projectiert und auszuführen begonnen hat, einige Exemplare seiner Medaille mit der Ansicht dieses Thurmes gefunden, als man das Fundament entfernte, um die neue Vorderwand der Kirche zu erbauen. Diese Mittheilung verdanke ich dem verstorbenen Professor Migliarini in Florenz. Auch in den Kellern des Palastes Strozzi,

*) Raccolta delle monete e zecche d'Italia, Th. V. S. 414 Anm. 327.

welchen Filippo im Jahre 1489 zu bauen begonnen hat, sind zehn oder zwölf Exemplare seiner Medaille vor nicht langer Zeit gefunden worden.

Viele dieser Medaillons sind mit den Namen ihrer Verfertiger bezeichnet und bilden dadurch die feste Grundlage für die Geschichte dieser Kunst. Wenn ich auch besonders diese bezeichneten Stücke hier behandle, so musste ich doch auch einige ohne Namen aufnehmen, theils weil sie bedeutend und schön sind, theils weil sich mit vieler Wahrscheinlichkeit die Verfertiger nachweisen lassen.

Einige dieser Künstler sind berühmte Maler und Bildhauer, allein die meisten lernen wir nur aus diesen Werken kennen. Und es ist ein neuer Beweis für die Fülle des künstlerischen Schaffens in jener grossen Zeit, dass so ausgezeichnete Künstler wie Giovanni Boldu, Constantius und Andere selbst den Namen nach in der Kunstgeschichte unbekannt sind.

Sie nach ihrer Zeitfolge kennen zu lernen ist das erste Erforderniss. Daher habe ich für jeden aus seinen Werken die Zeit ermittelt, so weit mir dies möglich war, in welcher er gearbeitet hat. Dazu waren weitschichtige Forschungen nöthig; da die wenigsten Medaillen Jahrzahlen haben, so musste fast immer aus den Lebensumständen der Dargestellten, aus den Herrschafts-Titeln, welche sie führen, oder aus dem Lebensalter, in welchem sie dargestellt sind, erforscht oder geschlossen werden, in welchen Jahren die Medaillen gemacht sein müssen. Erst aus der Reihe der so für jede Medaille gewonnenen Jahrzahlen liess sich die Epoche des Künstlers ermitteln. Dieser Aufgabe hatte sich noch Niemand unterzogen, allein ohne solche feste, durch Einzelforschungen gewonnene Grundlagen ist auf keinem Gebiete der Numismatik ein dauerndes Gebäude zu errichten.

Es ergab sich die folgende chronologische Reihe der Künstler. Ich gebe die bekannten Namen in ihrer gewohnten Form, die unbekannten wie die Medaillen sie haben, die Jahrzahlen sind die, in denen die Medaillen gemacht sind.

Vittore Pisano	1439—1449.
Amadeus Mediolanensis	vor 1441.
Nicholaus (der ältere)	vor 1441.
Antonius Marescotus	1446—1460.
Matteo de' Pasti	1446—1450.
Petrus domo Fani	1452.
M. Guidizanus	1455—1462.
Andrea Guazzalotti	1455—1481,
er starb 1495.	
Giov. Franc. Enzola	1456—1475.
Giov. Boldu	1457—1466.
Jacopo Lixignolo	1460.
Petrecinus aus Florenz	1460.
Sperandio aus Mantua	1460—1495.
Jacopo Vellano	1460.
Petrus de Mediolano	1461—1462.
Franc. Laurana	1461—1464,
vielleicht 1469.	
Clemens Urbinas	1468.
Coradinus	1472—1475.

Baldassar Estensis		1472.
Paulus de Ragusio	vor	1474.
Christophorus Hieremiae und Meliolus		1474 und um 1489.
C. T. F.		1474.
Lysippus	um	1475 oder 1480.
Antonio Pollajuolo		1478.
Gentile Bellini		1479.
Anonyme Florentiner		1480.
und		1485—1492.
Bapt. Elias von Genua		1480.
Constantius		1481.
Bertoldus	um	1481.
Giov. Franc. Ruberto		1484.
Vittore Gambello		1484—1523.
Fra An Brix		1487—1500.
Nicolaus Florentinus		1490—1493.
Franc. Francia		1494—1506,
geb. 1450, gest. 1517. Er kann also 1470 zu arbeiten begonnen haben, und hat sicher weit länger gearbeitet als 1506.		
Bartulus Talpa		1495.
Andrea Briosco, il Riccio	um	1500.
Joh. Guido Agripp		1501—1519.
Filippino Lippi?		1503.
Caradosso, Ambrogio Foppa		1506.
Joh. Franc. Carotus	(vor)	1518.
Giov. Maria Pomedello		1519—1527.
Mea		1520.
Franc. Marius Teperellus		1520.
Franc. da Sangallo		1522—1570.
Giulio della Torre		1527 bis um 1535.
Giov. Zacchi		1530.

Diese Reihenfolge weicht fast durchaus von derjenigen ab, in welcher die Skizzen der Geschichte der Medaillenkunst die Künstler aufführen; man kann jene Folge kaum eine chronologische nennen, sie scheint vom Zufall dictiert.*)

Dagegen hat Herr Armand mit vieler Sorgfalt und Einsicht eine chronologische Folge der Künstler aufgestellt; jedoch haben meine Versuche, die Epoche jeder Me-

*) Paulus de Ragusio, welchen Bolzenthal an die zweite Stelle setzt, gehört in weit spätere Zeit; Laurana, der bei ihm am Ende steht, in die Mitte; Andrea da Cremona, Guacialoti und Andrea G. da Prato werden als drei verschiedene Künstler und an zwei weit getrennten Stellen der Reihe aufgeführt, während sie in Wahrheit alle drei identisch sind: Andrea Guazzalotti von Prato. Dagegen ist dort Nicholaus mit Nicolaus Florentinus zusammengeworfen, obwohl ihre Arbeiten funfzig Jahre auseinander liegen; Donatello und Michelozzo sind in die Reihe der Künstler aufgenommen, obwohl es nur auf einer Vermuthung der Weimar'schen Kunstfreunde beruht, dass sie Medaillen gemacht haben. Coradinus wird Francesco Corradini genannt, diesen Vornamen verdankt er nur einem wunderlichen Fehler des Trésor, welcher ohne Prüfung nachgeschrieben wurde. Alles dies nur zur Beglaubigung des obigen Urtheils.

daille und daraus die Arbeitszeit jedes Künstlers festzustellen, ein im Einzelnen fast überall abweichendes Resultat ergeben, welches jedoch gewiss kein abschliessendes sein wird. Ein wesentlicher Unterschied ist, dass Herr Armand den Christophorus für einen der ältesten Künstler gehalten und ihm die dritte Stelle gegeben, und ebenso den Paulus de Ragusio zu früh angesetzt hat, weil er glaubte, diese Künstler hätten ihre Medaillen des Königs Alphons von Neapel bei seinen Lebzeiten gemacht, allein diese Medaillen sind lange nach seinem Tode entstanden.

Nachdem die chronologische Reihe berichtigt und festgestellt war, habe ich versucht, die Künstler nach den Orten, wo sie gearbeitet haben, zusammen zu stellen, locale Gruppen zu bilden, was das rechte Verständniss erst möglich macht. Allein dies ist sehr schwierig; theils sind die biographischen Nachrichten noch allzu dürftig, theils liegen die grossen Städte Oberitaliens zu nahe bei einander, als dass beträchtliche Unterschiede in ihrer Kunstweise sich leicht erkennen liessen; das grösste Hinderniss ist aber, dass bekanntlich die Künstler in jener Zeit so häufig den Wohnsitz wechselten. Das zeigen auch diese Medaillen; mancher Künstler zog von einem kunstliebenden Fürsten zum andern, und einige Fürsten, so die Este in Ferrara, besonders Lionell, und Sigismondo Malatesta in Rimini, haben aus Vorliebe für diese Gattung von Kunstwerken mehrere Künstler nach einander berufen. Auffallend ist hierbei, dass die mächtigsten Fürsten Italiens, die Päpste, in jener frühen Zeit nur wenige Medaillen machen liessen, während sie später jedes grosse und jedes kleine Ereigniss mit prunkenden Schaumünzen feierten. Also nur gestützt auf die Medaillen selbst oder auf sichere Nachrichten, nicht auf den Stil, weil wenig Werth auf subjective Meinungen über Stil zu legen ist, habe ich versucht, die Künstler nach den Orten, wo sie gelebt haben, zu ordnen.

Es ergiebt sich folgendes Resultat:

Vittore Pisano.
Matteo de' Pasti,
lebte lange in Rimini.

Ferrara.

Amadeus Mediolanensis.
Nicholaus (der ältere).
Antonius Marescotus.
Jacopo Lixignolo.
Petrecinus aus Florenz.
Sperandio aus Mantua.
Coradinus.
Baldassar Estensis.
Mea.

Padua.

Vellano.
Andrea Briosco, il Riccio.

Venedig.

M. Guidizanus.
Giov. Boldu.
C. T. F.
Gentile Bellini.
Fra An Brix.
Vittore Gambello.
Joh. Guido Agripp.
Giov. Zacchi.

Verona.

Giov. Maria Pomedello.
Franc. Marius Teperellus.
Giulio della Torre.
Giov. Franc. Caroto.

Parma.

Giov. Franc. Enzola.

Mantua.

Christophorus Hieremiae und Meliolus.
Lysippus.
Giov. Franc. Ruberto.
Bartulus Talpa.

Florenz.

Andrea Guazzalotti.
Ungenannte Florentiner.
Nicolaus Florentinus.
Antonio Pollajuolo.
Bertoldus.

Filippino Lippi.
Franc. da Sangallo.
Bologna.
Franc. Francia.
Rom.
Caradosso, Ambrogio Foppa.
Vereinzelt:
Petrus domo Fani.
Paulus de Ragusio.
Clemens Urbinas.
Bapt. Elias von Genua.
Constantius.
In Südfrankreich:
Petrus de Mediolano.
Franc. Laurana.

In dieser Folge sollen sie nun aufgeführt werden.

(Fortsetzung folgt.)

UNBESCHRIEBENE BLÄTTER DES XV. BIS XVII. JAHRHUNDERTS IM KUPFERSTICHKABINET.

Von FRIEDRICH LIPPMANN.

1. Kopf eines jungen Mädchens im Profil nach links.

Höhe 229 Breite 140 mm. Erworben 1879.

Der beiliegende Kupferlichtdruck giebt dieses Blatt mit Hinweglassung der alten Colorierung und bis auf die auch einer guten mechanischen Copie anhaftenden Unzulänglichkeiten getreu wieder. Es ist vermöge seines Stilcharakters und den Eigenthümlichkeiten seiner Technik ein bedeutsames Denkmal der ältesten italienischen Kupferstechkunst. Eine einfache Umrisslinie bildet einen Kopf von vollendetem Liebreiz und einen feinen Nacken von vornehmer Haltung. Auge, Mund und Nasenflügel sind ebenfalls nur im Contour gegeben und blos durch wenige Stichelstriche an den Ansatzstellen modelliert. Nur an die Ausführung des reichen Kopfputzes sind die Mittel stecherischer Vortragsweise gewendet. Dieser Kopfputz hat die bekannte, der Zeittracht des XV. Jahrhundertes eigenthümliche Form, die von vorne gesehen aus zwei seitlich abstehenden hörnerartigen Spitzen — den auf diese Art eingerollten, mit Zeug bedeckten Haaren — besteht und sich hier im Profil als eine nach rückwärts stehende hohe Haube zeigt. Von ihr hängen hinten zwei schleierartige Gehänge herab, das eine voll sichtbar und kürzer, das andere, von dem am Halse entlang nur der Zackenbesatz zum Vorschein kommt, geht herab bis zur Schulter. Alles bedeckt mit Ornamenten von halb italienischem halb orientalischem Zuschnitt, die, wie ich meine, massive, mit Perlen durchsetzte Goldstickerei vorstellen. Oberhalb der Stirne am Scheitel ist eine Art Agraffe befestigt. Der am Unterrande des Stiches zum Vorschein kommende Schulterbesatz des Kleides ist ähnlich dem Kopfputze ausgestattet. Unzweifelhaft scheint es, dass wir in dem Blatte das Bildniss einer, wie die Haltung und der reiche Schmuck darthun, vornehmen Persönlichkeit vor uns haben. Ob es möglich sein wird dieselbe zu identificieren, muss vorerst dahin gestellt bleiben; vielleicht wird die Nachbildung, die wir hier geben, beitragen auf eine Spur zu helfen*).

---

*) An zwei Stellen befinden sich auf dem Originale Schriftzüge; oberhalb des Kopfes einige senkrecht zur Höhe geschriebene Buchstaben des XV. Jahrhunderts, die sich nothdürftig

Der Druck ist sehr kräftig in jener braun-grünen Schwärze gemacht, die wir bei einigen der ältesten italienischen Stiche finden. Die Platte war frisch und ungereinigt als das Exemplar gezogen wurde. Bemerkenswerth ist die gut erhaltene alte Colorierung. Ein zarter rother Hauch ist über die Wange und die wärmer tingierten Partien des Gesichts gelegt. Das Wenig von Farbe aber mit solcher Meisterschaft hingesetzt, dass man es kaum anders als vom Stecher selbst herrührend denken kann.

Die Besonderheit dieses bisher unbekannt gebliebenen Stiches ist die eigenartige Verbindung von völlig primitiver Technik mit den in der Zeichnung sich aussprechenden hohen künstlerischen Qualitäten. Es ist unmöglich, einen Kopf mit geringeren Mitteln zu zeichnen, und doch ist Alles gegeben, was die Darstellung verlangt. Die Linie ist von der Stirn bis zum Kinn nichts als ein einfacher Strich, näher betrachtet freilich mit staunenswerther Geschicklichkeit gebildet; in der Subtilität, mit welcher die Formen empfunden und nur mit einem Zuge wiedergegeben sind, nur vergleichbar der künstlerischen Handschrift der grössten Meister.

Das Auftauchen eines Denkmals wie das vorliegende ist ganz geeignet daran zu gemahnen, wie lückenhaft unsere Kenntnisse der Geschichte der italienischen Stechkunst dermalen noch sind. Dem allgemeinen Stilcharakter der Zeichnung nach müssen wir seine Entstehung in eine Epoche versetzen, in die kaum ein anderes bekanntes Blatt des italienischen Kupferstiches hinaufreicht. In der Führung der Linie herrscht noch durchaus die der primitiven Renaissancekunst eigenthümliche herbe Entschiedenheit der Formgebung, ein mehr plastischer als malerischer Sinn, der gewissermaassen nur die maassgebenden Punkte in der Gestalt fixiert und sie dann durch einen meisterhaft abgewogenen, aber scheinbar ganz einfachen Zug umreisst. Einiges erinnert in dem Blatte an Piero della Francesca, obwohl dieser Maler in seinen Bildungen derber und in der Linienführung weniger fein ist. Der leise sentimentale Anflug in dem zarten durchgeistigten Typus des Gesichts gemahnt an die Büste der Marietta Strozzi von Desiderio im berliner Museum; und solcher mehr die allgemeine Familienangehörigkeit als eine bestimmte Verwandtschaft ausdrückender entfernter Aehnlichkeiten liessen sich noch mehrere finden.

Wenn es nun auch schwer fallen würde, ein aus so wenigen Formelementen bestehendes Werk durch kritische Analyse in die Kategorie eines fest bestimmbaren Individualstiles einzureihen, so wird doch kaum eine Meinungsverschiedenheit herrschen, wenn wir als ungefähre Entstehung der Epoche — das Ganze vorerst lediglich der Zeichnung nach beurtheilt — etwa die Jahre 1440 bis 1450 annehmen. Ziemlich im Einklange mit diesem Datum stehen die Eigenthümlichkeiten der Kopftracht, in welcher die Dargestellte abgebildet ist.

Wir haben vorhin die Construction dieses Putzes erwähnt. In mannigfachen Variationen treffen wir ihn während des ganzen fünfzehnten Jahrhundertes in allen europäischen Culturländern. Die Mode scheint aus Frankreich zu stammen und lässt sich nach Viollet le Duc (Dictionnaire du Mobilier franç. II. S. 224 ff.) da schon 1385 nachweisen. Zur Extravaganz gesteigert erscheint die Höhe des „Hennin" auf den flandrischen Miniaturen und Malereien aus der Zeit Karls des Kühnen und am längsten dürfte sie sich auch in den Niederlanden erhalten haben, wo wir sie noch auf den

vielleicht als „urbino" (as?) lesen lassen, am unteren breiten Papierrande einige verwischte, vielleicht dem XVII. Jahrhundert angehörige Worte, die zu entziffern geübten Schriftenkennern nicht gelingen wollte.

Bildern von Quintin Massys und van Orley antreffen. In Italien verschwindet sie, wie ich glaube, um oder wenig nach 1470, macht aber bis dahin eine Reihe characteristischer Veränderungen durch.

Die Vorliebe für schwere Brocate und Goldstickereien, die daselbst bis um die Mitte des fünfzehnten Jahrhundertes herrschte, scheint im weiteren Verlaufe dieser Epoche abzunehmen und der Gebrauch schmiegsamerer Zeuge immermehr in Aufnahme zu kommen. Die glänzendste Repräsentation dieser steifen älteren Tracht ist die bekannte „Anbetung der Könige" von Gentile da Fabriano in der Akademie zu Florenz. Auch der Kopfputz der Frauen nimmt Theil an der massiven Ausstattung der Bekleidung. Derartige mit Gold besetzte Hauben finden sich beispielsweise auf einer, die 1421 stattgehabte Hochzeit der Lisa Ricasoli mit Boccacio Adimari darstellenden, wohl ziemlich gleichzeitigen Cassone-Malerei in der Akademie zu Florenz (Gal. d. alten Bilder 34), und auf einem der Kunstrichtung des Piero della Francesca angehörigen Triumph der Keuschheit der düsseldorfer Akademie. In etwas veränderter Form auf den den Einfluss der Planeten auf die Menschen darstellenden, dem Baccio Baldini zugeschriebenen Stichen (Auf dem Bl. „Venus", Passavant V. p. 32. 61).

Auf den 1453—54 entstandenen Fresken des Piero della Francesca in San Francesco zu Arezzo, in dem Bilde Salomon und die Königin von Saba sind die beiden hornartigen Locken der Frauenköpfe ganz kurz und von einem dünnen Tuch bedeckt, ähnlich auch auf den Statuen der „Tugenden", an dem von Michelozzo um 1457 sculpierten Thore der Banca dei Medici in Florenz.

Es hat allen Anschein, als würde in Uebereinstimmung mit dem vorhin erwähnten Uebergang der Mode von schweren Stoffen zu leichteren auch die Kopftracht entsprechend beeinflusst. Aus Merkmalen des Costüms wird sich zwar für Werke aus jener Zeit eine feste Datierung nicht ableiten lassen, (denn immer wird es eher angängig sein in gewissen Grenzen festzustellen, wann eine gewisse Tracht noch nicht, als wann sie nicht mehr vorkommt), aber der allgemeine Typus der Tracht, soweit Analogien aus den datierbaren Denkmälern zu entnehmen sind, scheint mir bei unserem Bildniss eher auf eine Zeit vor, als nach 1460 zu deuten.

Die Entstehung unseres Stiches etwa um 1450 gesetzt, bliebe als Hauptfrage zu erörtern, in wie weit die Annahme, dass in dieser Zeit Kupferstiche in Italien gefertigt worden sind, statthaft ist, da die ältesten, sicher datierten Werke italienischer Stechkunst (eigentliche Kupferstichdrucke), sämmtlich erst aus den siebziger Jahren stammen: die Kupferstiche im florentiner „Monte Sancto di Dio" (des Antonio da Siena) 1477, die gestochenen Landkarten in der 1478 erschienenen römischen Ausgabe des Ptolomaeus, begonnen 1475. Was darüber zurückliegt, kann wenigstens nicht als unzweifelbar beglaubigt gelten.

Technisch betrachtet zeigt die Arbeit auf dem Blatte des berliner Kabinets einen äusserst primitiven Standpunkt der Stecherei. Mit einem Instrumente, das scheinbar gar nicht geeignet war zarte und feine Striche zu bilden, und das vielleicht mehr ein Ciseliereisen als ein schon gehörig vorgerichteter Grabstichel gewesen ist, vermochte der Künstler nur dicke Linien auf die Platte zu bringen, wenn er einen längeren Zug umschreiben wollte. In den dunkleren Partien ist es ein System von kurzen groben, in eine rissige Spitze auslaufenden Einstichen in das Metall, mit denen er sich behilft; Kreuzlagen scheint er fast nicht zu kennen. Wie geleitet vom richtigen Gefühl der Beschränktheit seiner äusseren Mittel, lässt er alle Theile des Gesichts, die zur Wiedergabe der Modellierung zarte Uebergänge verlangt hätten, völlig unbearbeitet; die

Belebung des Contours allein durch den raffinierten Effect einer leichten Colorierung erzielend.

Unter dem gesammten Vorrathe der alten italienischen Kupferstiche vermöchte ich dermalen kein gleichartiges Seitenstück zu unserem Bildnisskopf namhaft zu machen. An reizvoller Schönheit steht ihm das dem Lionardo zugeschriebene köstliche Frauenbildniss des britischen Museum (Passavant Peintre Graveur V. p. 171. 1) wohl am nächsten, indess gehört dieses kleine Blättchen jedenfalls dem Ausgange des Jahrhundertes an, und ist vermöge seiner stecherisch vorgeschrittenen Behandlungsweise mit Strichlagen im Sinne der lombardisch (mantegnesken) Schule hier nicht heranzuziehen. Aber auch die ihrem sonstigen Stile nach am frühesten zu setzenden Stiche zeigen alle das erkennbare Streben, mit den Mitteln, die der Grabstichel bietet, eine geschlossene bildartige Wirkung hervorzubringen; so selbst die noch fast roh zu nennenden kleinen Darstellungen der Monatsbeschäftigungen in dem von 1465 angehenden Kalendarium (dem Baldini zugeschrieben Pass. V, p. 31, 61), so die dem Baccio Baldini zugeschriebene „Planeten"-Folge, die Stiche im „Monte Sancto di Dio", die die „Winde" vorstellenden Köpfe in den Landkarten der Geographie des Berlinghieri (Florenz ca. 1478). Sie alle weisen auf eine längere vorhergehende Entwicklungsreihe hin; von der Einfachheit und Eigenart, und, ich möchte sagen, so traditionslos in seiner Technik wie unser Blatt ist kein anderes.

Woher konnte unser Künstler die Kupferstechkunst überkommen haben? Und war er ein Maler, der sich gelegentlich mit dem Stichel versuchte, oder war er ein Goldschmied, der mit seinem Eisen ein Bild machen wollte?

Die italienischen Kupferstiche des XV. Jahrhunderts scheiden sich in zwei gesonderte Gruppen. Die Eine, welche sich in den Typen und in der Formengebung im Allgemeinen an die florentinische Kunst anlehnt, zeigt den vorwiegenden Einfluss der Goldschmiedekunst als maassgebend auf die Gestaltung der Stecherei. Der Stecher entlehnt vom Maler den Inhalt und die Formen der Darstellung, bildet aber seine Vortragsweise selbständig aus, gemäss den Eigenthümlichkeiten, welche die Tradition der Metallbearbeitung ihm als die bequemste Art der Technik ergeben. Zu dieser ersten Gattung von Stichen gehören die dem Baccio Baldini zugeschriebenen Blätter, dahin gehören auch die Niellen, als deren Verfertiger man den Maso Finiguerra nennt. Die zweite Gruppe der Stiche bilden die Stiche der Maler, in hervorragendster Weise repräsentiert in den Blättern des Mantegna und in den Stechversuchen lombardischer Künstler. (Die Schule des Lionardo, oder vielleicht er selbst; Bramante etc.) Ohne Rücksicht auf consequente und äusserlich correcte Technik streben die zum Stichel greifenden Maler mit der Druckplatte die Wirkung einer freien Federzeichnung nachzuahmen. Mitten inne zwischen diesen zwei Kategorien stehen die Werke von Künstlern, die von Hause aus mit dem Stichel und mit dem Pinsel gleich vertraut waren, wie etwa Pollajuolo.

Das Wenige, was wir an Nachrichten über die ältere Stecherei in Italien besitzen, wie nicht minder die Betrachtung der Denkmäler selbst, ergiebt, dass der Kupferstich dort, sowie in Deutschland seinen Anfang in den Werkstätten der Goldschmiede genommen hat. Erst späterhin verfallen die Maler darauf, sich des neuen ihnen ungewohnten Mittels zur Vervielfältigung ihrer Compositionen zu bedienen. Dabei weisen die ältesten italienischen „Stiche" d. h. Abdrücke von zum Drucken gefertigten Platten, nicht Niellen, auf die Filiation von Deutschland her und den Einfluss deutscher Stechweise.



ITALIENISCHER KUPFERSTICH

Erinnern wir uns, dass der nachweisbar älteste deutsche Kupferstich, die Geisselung Christi der Sammlung Renouvier die Jahreszahl 1446 trägt und schon mit unleugbarer Routine im Stechen und Drucken angefertigt ist, und halten wir damit zusammen, dass 1446 ebenfalls in Deutschland ein Künstler vom Range des Meisters E. S. mit fast vollständiger Beherrschung der seiner Stilweise adäquaten Mittel thätig ist, so wird die Hypothese, dass das Kupferstechen und Drucken um 1440—50, wenn auch nicht allgemein, so doch vielfach bekannt gewesen sein muss, keine gewagte sein.

Dass die Kenntniss dieses Verfahrens, nachdem es im Norden in Uebung kam, sich sehr bald auch nach Italien ausbreitete, wäre dabei nicht zu verwundern; in der raschen Uebertragung der Buchdruckerkunst von Deutschland, sowie in dem von der Tradition angenommenen Herüberbringen der Oelmalerei von Flandern nach Italien haben wir ähnliche Erscheinungen vor uns. Wie im primitiven Buchdrucke, so finden wir auch in der primitiven Kupferstecherei deutsche Werkleute in Italien thätig, wofür die Vorrede der vorhin erwähnten römischen Ausgabe der Cosmographie des Ptolomaeus von 1478 Zeugniss ablegt.*)

Was aber für 1478 nachweisbar ist, kann ohne gewagte Schlussfolgerung auch für zwei oder drei Jahrzehnte früher als möglich und wahrscheinlich angenommen werden. Maler wie andere Handwerker wanderten zu allen Zeiten nach dem Süden, und irgend ein deutscher Goldschmied mochte dahin oder dorthin die Kenntniss des Stechens und Druckens frühzeitig gebracht haben. Dass aber der Bilderdruck (und ebenso der Holzschnitt) in Italien nicht in rasche und allseitige Aufnahme kam, liegt in dem Verhältnisse begründet, dass er hier nicht wie im Norden durch ein populäres Bedürfniss hervorgerufen und getragen wurde. In Deutschland war schon in den 60er und 70er Jahren das Bilderschneiden, Stechen und Drucken ein durchaus professionsmässiges Gewerbe, in Italien trägt die gesammte Kupferstechkunst bis auf Marc Anton den Charakter gelegentlicher und so zu sagen nur dilettantischer Uebung. Gegen den Umfang der Production auf allen anderen Gebieten der bildenden Kunst ist das, was Italien im 15. Jahrhundert im Kupferstich hervorbringt, der Menge nach fast verschwindend wenig, und bleibt auch weiterhin noch gering. Dem Sinne und Geschmacke des Volkes entsprachen die kleinen Andachtsbildchen nicht, deren Erzeugung in Deutschland der Stecherei und dem Holzschneiden den festen gewerbmässigen Boden gab; der Kupferstich bleibt in Italien eine Kunst für die Künstler und wird keine Kunst für die Menge. Bei dem relativ mangelnden Interesse, mit dem das italienische Quattrocento den Kupferstich auffasst, kann es nicht wundernehmen, dass um die Mitte des Jahrhunderts, in einer Zeit, wo die Kenntniss des Verfahrens eine nur sporadische war, auch die Werke selten gewesen sind, und von dem Wenigen, das damals gemacht wurde, ist nur das Wenigste bis auf uns gelangt. So kann es erklärlich werden, dass unser Bildnisskopf als einziges Beispiel seiner Art dasteht; er

*) Ptolomaeus (Claudius), Cosmographia ex emendatione Domitii Calderini ... Arnoldus Buckinck e Germania Romae tabulis aeneis in picturis formatam impressit. 1478. fol. mit 27 gestochenen Landkarten. Fol. 1 verso heisst es: „... Conradus Suueynheym (Sweynheim) Germanus a quo formandorum Rome librorum ars primum profecta est .... mathematicis adhibitis uiris quemadmodum tabulis eneis imprimerentur edocuit. triennioque in hac cura consumpto diem obiit. In cuius ugilarum laborumque partem .... Arnoldus Buckinck e Germania uir apprime eruditus ad imperfectum opus succedens .... immense subtilitatis machinamenta examussim ad unum perfecit". (Vergl. Audiffredi: Catal. Romanorum Edit. Saec. XV. p. 229, etc.)

ist vielleicht das einzige bisher entdeckte Werk der ältesten künstlerischen Kupferstecherei in Italien.

Bei der Erörterung der Frage nach dem Herkommen der italienischen Stecherei können wir den Bericht des Vasari, dass der florentiner Goldschmied Finiguerra um 1460 die Kupferstech-(druck-)Kunst entdeckt habe, doch nicht völlig mit Stillschweigen übergehen. Die historische Richtigkeit der Erzählung ist freilich längst widerlegt; sie ist widerlegt durch die ältere Datierung deutscher Stiche, und noch ausreichender durch die Blätter des Meisters E. S. In den sechs Jahren von 1460 bis 1466 kann der Kupferstich nicht von Italien nach Deutschland gekommen und da alle Entwickelungsphasen bis zur Madonna von Einsiedeln durchlaufen haben. Aber sollte die so bestimmt auftretende florentiner Tradition, die Vasari mittheilt, so ganz aus der Luft gegriffen sein, sollte sie nicht doch irgend einen thatsächlichen Hintergrund haben? Ich glaube das Letztere. Ich meine, Finiguerra hat die Entdeckung gemacht, dass man auch von den gestochenen, zum Niellieren bestimmten Silberplatten vor der Ausfüllung mit Niello Abdrücke auf Papier machen könne, ebensogut wie von den eigens zum Drucken angefertigten Kupferplatten. Der florentiner Goldschmied wäre auf diese Art der Vater der Niellodrucke. Diese Annahme ist glaublich und widerspricht nicht den bekannten Thatsachen. Die Fassung der oft citierten Stelle am Anfange der Lebensbeschreibung des Marc Anton zeugt dafür, dass Vasari von dem Vorgange bei der angeblichen Erfindung des Finiguerra keine richtige Vorstellung hatte und dass er sich die ihm vielleicht schon ungenau überkommene Darstellung der Sache nicht klar zu legen vermochte. Daher mag es gekommen sein, dass die Erfindung des Niellodruckens mit der des Plattendruckens überhaupt verwechselt wurde.

Die vorstehende Abweichung von unserem eigentlichen Gegenstande war zur Rechtfertigung unserer Ansicht über die Entstehungszeit des Blattes nicht zu umgehen. Die zweite der vorhin gestellten Fragen, die, ob sein Urheber ein Maler oder ein Goldschmied, richtiger ein Metallarbeiter gewesen, beantwortet sich schon aus dem, was über das Verhältniss der italienischen Goldschmiedestiche zu den Malerstichen gesagt wurde. Eine so feste und entschiedene Technik, wie wir sie hier sehen, deutet unzweifelbar auf die im harten Material geschulte Hand eines Toreuten. Um das zarte Profil in so gemmenhafter Reinheit hinzusetzen, durfte der Widerstand des derben Stoffes kein Hinderniss für den Künstler bilden.

Es erscheint ein hoffnungsloses Beginnen, der Person des Urhebers unseres Stiches nachforschen zu wollen; und wäre es selbst eine uns wohlvertraute Individualität, wie schwer wäre sie mit Sicherheit wieder zu erkennen, wenn sie uns im einzelnen Werk entgegentritt, das in einer ihr sonst ungewohnten Kunstgattung ausgeführt ist. So mag es denn unter solchem Vorbehalt am Schlusse gestattet sein, auszusprechen, dass wir diesen so viele kunstgeschichtliche Probleme aufwerfenden alten Kupferstich am ehesten hervorgegangen denken aus der Hand eines jener köstlichen Medailleure des Quattrocento, die wie Vittore Pisano geschickte Maler waren, oder vielseitige Talente, wie Matteo de' Pasti, von dem man weiss, dass er die Holzschnitte zu dem 1472 erschienenen Kriegsbuche des Valturio angefertigt hat, die ersten in Italien gemachten Holzschnitt-Illustrationen nationalen Gepräges, die zugleich bestimmend für die ganze fernere Ausbildung dieses Zweiges dort geworden sind. Etwas von der Auffassung eines Medaillenbildnisses haftet auch an unserem Blatte.

DIE SARKOPHAGE DER SACRISTEI VON SAN LORENZO.

Von HERMAN GRIMM.

Der Gedanke, an die Kirche von S. Lorenzo eine neue Sacristei oder Capelle anzubauen, welche Grabmäler der mediceischen Familie enthalten sollte, wurde bereits unter Leo X. gefasst. Gotti (V. di M. B. I, 150) theilte zuerst den diesen Bau betreffenden Brief vom 28. November 1520 mit, aus dem hervorgeht, entweder, dass am 23. desselben Monats von Michelangelo eine Zeichnung der Sacristei sammt einem Schreiben an den Cardinal Medici (nachmals Clemens VII.) eingesandt war, deren Empfang am 28. bestätigt wird, oder dass Michelangelo die Zeichnung (el disegno o schizo della capella) schon früher eingesandt und sich am 23. November brieflich nach ihrem Schicksal erkundigt hatte, worauf der Cardinal dann am 28. antwortet.

Aus dem Briefe des Cardinals ersehen wir, dass damals Michelangelo's Absicht dahin ging, in der Mitte dieser Capelle ein aus vier Gräbern zusammengesetztes Monument zu errichten. Jedes dieser Gräber (cassoni) solle 3 Braccien (6 florent. Fuss) lang werden, meinte nun der Cardinal: zu begreifen vermöge er nicht, heisst es in dem Briefe weiter, wie Michelangelo, wenn das Grabmal seiner Zeichnung zu Folge nach jeder Seite auf vier Braccien Breite veranschlagt sei, mit dem Raume auszukommen gedenke. Indessen er ordne sich Michelangelo's Ermessen hier unter, den er in seinen Arbeiten fortzufahren bitte. Ueber den bildlichen Schmuck würden sie sich nächstens persönlich bereden.

Von dieser Zeichnung ist nichts mehr erhalten. Wir hätten an einen Freibau mit vier Fassaden zu denken, eine Art Tempel vielleicht, wie das Grabmal Giulio's dem ersten Gedanken nach werden sollte.

Als Michelangelo im April 1521 nach Carrara ging (L. M. Ed. V. I, 487), waren die neuen Pläne für die Capelle nur im Allgemeinen erst genehmigt. Für Michelangelo's damalige Thätigkeit in Carrara verdanken wir Milanesi (Lettere S. 582) genauere Mittheilungen. — e là feci, lautet Michelangelo's eigne Notiz, tutte le misure di dette sepulture di terra e disegniate in carta. Wir verstehen dies dahin, dass Michelangelo nach Maassgabe seiner Pläne die zu brechenden Marmorblöcke (welche an zwei verschiedene ‚compagnie' vergeben worden) nicht nur in allen ihren Maassen aufzeichnete, sondern, als Erläuterung dieser Zeichnungen, körperlich darstellte, damit jeder Irrthum ausgeschlossen bliebe. Die Contracte wurden vor seiner Abreise abgeschlossen*).

Der Tod Leo's X. unterbrach die Unternehmung. Wie weit die Arbeiten bis zum April 1523 gefördert worden waren, ersehen wir aus dem zwar längst bekannten, von Milanesi (S. 421) aber zuerst vollständig abgedruckten Briefe Michelangelo's an Giovanfrancesco Fattucci, den Geschäftsführer des Cardinales. Michelangelo, 1521 aus Carrara zurück, hatte dem Cardinal vorgeschlagen, die Grabmäler in ihrer zukünftigen

*) Wenn es in dem Contracte vom 23. April (Mil. 696) also heisst: una figura di nostra donna a sedere secondo è disegnata, so ist damit nur die Maassangabe des Blockes gemeint, nicht aber etwa, dass eine Zeichnung der Statue, wie sie werden sollte, beigegeben war. Es existirt eine derartige Federzeichnung nämlich, die Madonna in einer Profilansicht darstellend. Meiner Ansicht nach ist diese Zeichnung später nach der Statue angefertigt worden und rührt nicht von Michelangelo her.

natürlichen Grösse in Holz aufbauen zu wollen und die dazu gehörigen Figuren in Thon*) zu modellieren. Dazu kam es damals nicht, die Sache blieb liegen bis der Cardinal Papst wurde; jetzt kam Michelangelo eine neue Idee: Leo's X. und Clemens' VII. eigne Grabmäler sollten mit in die Capelle hinein: sechs Grabmäler also nun statt vier. Er äussert sich darüber schriftlich. Den 7. Januar 1524 antwortet Giovanfrancesco Fattucci (Gotti I, 159), dem Papst gefalle diese ‚fantasia' im Allgemeinen und er erwarte die Zeichnungen. Unterm 23. Mai schreibt Fattucci von neuem darüber, indem er in lebendiger Weise über ein Gespräch berichtet, welches der Papst mit einem gewissen Messer Jacopo in Betreff der Grabmäler gehabt habe. Am letzten Montag sei im Belvedere die Rede darauf gekommen etc. Aus beiden Briefen Fattucci's lässt sich combinieren, was Michelangelo damals wollte.

Die Sacristei war als ein viereckiger, von einer Wölbung geschlossener Raum mit gleichen Seitenwänden gedacht. Mit der Kirche von San Lorenzo nur durch eine sehr äusserliche Communication zusammenhängend, bildete sie eine Grabkirche für sich. An zwei der inneren Wände sollten sich je zwei die Wand einnehmende Grabmäler gegenüber stehen: hier das Doppelgrab des alten Lorenzo (den ich am liebsten Lorenzo den Grossen nennen möchte, der Vater Leo's X.), und neben ihm das seines Bruders Giuliano; dort das Doppelgrab der beiden Herzöge: Giuliano's, Herzog von Nemours (der ‚Denker') und neben ihm das Lorenzo's, Herzog von Urbino (Piero's Sohn). Zwei Lorenzo's und zwei Giuliano's also sich gegenüber. Dieses letztere Doppelgrab an der einen Wand war, als Michelangelo die Idee fasste, auch Leo's X. und Clemens' VII. Gräber in die Sacristei zu bringen, in seinen architectonischen Theilen bereits vollendet, konnte also nicht mehr verändert werden. Die dritte Wand, zwischen beiden Grabmälerpaaren, war mit einer Nische versehen und sollte wahrscheinlich den Altar aufnehmen. Die vierte Wand dagegen, ihr gegenüber, war frei und es hätte der Eingang in sie gelegt werden sollen. Jetzt nun schlug Michelangelo vor, auch diese vierte Wand mit einer Nische zu durchbrechen und die Grabmäler beider Päpste an ihr anzubringen. Man meinte in Rom dazu, für zwei Päpste sei diese Nische zu eng: man solle ihre Grabmäler einzeln einander gegenüberstellen. Die Nische in der dritten Wand würde demzufolge den Altar eingebüsst und ein Grabmal dafür empfangen haben, während nach Michelangelo's Plan die Capelle an nur drei Wänden drei Paare von Grabmälern gehabt hätte.

Wir wissen nicht, wie darüber weiter verhandelt und abgeschlossen wurde. Keinesfalls aber konnte auch damals von diesem eventuellen Zusatze der beiden Papstgräber die ursprüngliche Anordnung der vier anderen Gräber, je zwei an den zwei sich gegenüberliegenden Wänden, tangiert worden sein.

Für diese begann Michelangelo schon im Januar 1524 die Modelle herzustellen und die Architectur in Holz mit den Figuren in natürlicher Grösse, wie vor drei Jahren von ihm vorgeschlagen worden war. Er arbeitete allein mit dem Zimmermann Bastiano, welcher den 12. Januar in die Arbeit eintrat und dessen Lohn von nun an in den Ausgabeposten vorkommt. Michelangelo betrachtete diese Arbeit als eine besondere: die Holzarbeit kostete 238, die Modellierung der Figuren 15 Liren. Anfang April kauft er Draht für diese letzteren (um dem Thon innere Haltbarkeit zu geben). Baccio di Puccione geht ihm bei den Modellen besonders zur Hand. Ende April

*) terra e cimatura: Thon, in den Haare eingeknetet sind, wie sie bei den Tuchscherern abfielen. Vergl. Vas. I, 135.

werden sogar Lichte in Rechnung gebracht, weil beim schlechten Wetter ohne Beleuchtung in der Sacristei nicht zu sehen war. Noch im Mai werden 105 Pfund cimatura gekauft, unter den Thon zu mischen. Im Juni hilft Baccio eine der modellierten Figuren mit Hede (capecchio) bedecken, zum Schutze gegen die gleichzeitig in der Sacristei arbeitenden Maurer, welche das Gewölbe oben mit der Laterne abschlossen. In demselben Monate werden ‚deschi' beschafft, per lavorar su certe figure delle sculpture. Im August fängt die Bearbeitung der Blöcke an. Am 5. October werden Nägel gekauft, per conficare centine per farvi su modegli per San Lorenzo, und am 27. lässt Michelangelo einen Marmorblock in die Sacristei transportieren für eine der Figuren, welche auf die ‚cassoni' kommen sollten.

Centina bedeutet Kreisabschnitt. In der Architectur nennt man so das stützende Gerüst, über dem Wölbungen gemauert werden (den Lehrbogen). Im vorliegenden Falle bezeichnete Michelangelo damit wahrscheinlich die Unterlagen in geschwungener Form, auf denen die Modelle für die liegenden Figuren von Tag und Nacht oder von Morgen- und Abendröthe modelliert werden sollten. Nach drei Wochen war eins dieser Modelle fertig und die Steinmetzen wollten die Blöcke danach zuhauen. Ein Jahr später (Mil. S. 450) scheinen alle vier Figuren bereits im Rohen fertig dargestellt zu sein, die anderen dagegen, die Michelangelo Flüsse, fiumi, nennt, sind noch gar nicht angefangen, weil die Blöcke dafür noch fehlen. Den letzten Bericht über den Stand der Arbeiten vor der grossen politischen Katastrophe in Florenz im Jahre 1527, deren nächster Erfolg die Vertreibung der Medici war, giebt ein Brief, welchen Milanesi ins Jahr 1526 setzt,*) worin vom Aufmauern der zweiten sepultura die Rede ist, mit der begonnen werden sollte, da die erste sepultura fertig gemauert sei. Auch für die zweite Sepultura, heisst es darin, lägen bis auf einen geringen Rest die fertigen Werkstücke da. Während die Maurer so am Werke seien, wolle er die Figuren, che vi sono bozzate, bedecken lassen. In vierzehn Tagen hoffe er dann die zweite Feldherrnstatue, l'altro capitano, beginnen zu können, so dass von allen Figuren dann nur noch die vier Flüsse fehlten. Denn die sämmtlichen Figuren: die vier Gestalten auf den Sarkophagen nämlich, die zwei Feldherrn, sowie die hl. Jungfrau, (welche für das Grabmal in der Mitte bestimmt sei) und die vier Flüsse, wünsche er, Michelangelo, eigenhändig zu arbeiten; die übrigen seien von geringerer Bedeutung.

Damals, ersehen wir zugleich, hoffte er die innere Wölbung schon in Kurzem soweit fertig zu stellen, dass Giovanni da Udine von Rom kommen könne, um mit den Malereien zu beginnen. Die Sacristei wäre bei regelrechtem Verlaufe der Dinge binnen kurzer Zeit vollendet gewesen.

Aber es ist bekannt, wie die Ereignisse in Florenz die Arbeiten ins Stocken brachten, wie diese nach den Ereignissen von 1530, als die belagerte Stadt sich den Kaiserlichen ergab und die Medici zurückkehrten, wieder aufgenommen und 1534, als Clemens VII. starb, unvollendet dann für immer von Michelangelo aufgegeben wurden.

Dreissig Jahre später erst, unter Cosimo's Regierung, wurde von Vasari der heutige Zustand hergestellt.

Die Frage ist, wie weit stimmt dieser heutige Zustand, (welcher statt zwei einander gegenüberliegender Gräberpaare, nur zwei einzelne Sarkophage an den Wänden hat)

*) Ich nehme Milanesi's Datierung einstweilen an, die allerdings nur eine willkührliche ist, aber zu stimmen scheint.

zu dem von Michelangelo Beabsichtigten, ja, zum Theil schon von ihm Ausgeführten. Ich habe die Frage (L. M. V. Ed. I. Zusätze) bereits angeregt und zu beantworten gesucht. Ich komme hier ausführlicher auf sie zurück.

Fassen wir die oben angegebenen Daten noch einmal zusammen. Es ergab sich, dass den Plänen zufolge, welche bis 1527 maassgebend waren, der Schmuck von drei Wänden mit drei Grabmälern (sepulture), jedes zu zwei Särgen (cassoni), beabsichtigt war, dass die beiden einander gegenüber liegenden sepulture, (jede zu zwei cassoni), die Hauptsache bildeten, während die dritte, den Päpsten gewidmete sepultura einen Zusatz bildete, für den nachträglich noch der nöthige Raum geschafft worden war: sie konnte erbaut werden oder auch fortbleiben. Von den beiden Hauptsepulturen war die der einen Wand den beiden Herzögen, die der anderen dagegen Lorenzo dem Grossen und seinem Bruder Giuliano gewidmet. Von diesen beiden Doppelgrabmälern war das eine 1526 aufgemauert, für das andere lag das Material zubehauen vor. Ebenso standen zu dieser Zeit die Figuren, bis auf den einen sitzenden Feldherrn (für den gleichwohl der angearbeitete Block schon in der Sacristei lagerte) im Rohen fertig da. Nur die vier Flüsse fanden sich noch völlig im Rückstande.

So 1526. Anders dagegen nach den Ereignissen von 1527—1530. Die Thätigkeit Michelangelo's bezieht sich von nun an nur auf die Vollendung der vier liegenden Gestalten, die wir heute auf den Sarkophagen sehen, sowie der in den Nischen über ihnen sitzenden Feldherrn. Die dritte sepultura wird nicht mehr erwähnt. Sie hätte die unvollendete heilige Jungfrau, sowie die beiden unter Michelangelo's Leitung von Montorsoli und Montelupo vollendeten Familienheiligen der Medici als Schmuck empfangen sollen: diese Figuren wurden an der Wand, an der die sepultura aufgebaut werden sollte, einfach in Nischen aufgestellt. Die vier Flüsse sind ebenfalls in Stillschweigen versiegt.

Es ist nach 1530 nun aber nicht bloss von den beiden Papstgräbern, sondern auch von der Fertigstellung jenes Doppelgrabes für Lorenzo den Grossen und den älteren Giuliano keine Rede mehr, dessen Aufmauerung doch bereits, wie wir sahen, in die zwanziger Jahre fiel, denn wir müssen nach Michelangelo's Darstellung annehmen, dass die völlige Aufmauerung der Gräber an beiden Wänden vor 1527 erfolgt sei. Hier wäre also nichts mehr zuzusetzen oder fortzulassen gewesen, und es hätten diesem vor 1527 bereits fertiggestellten architectonischen Bestande die vier Särge, cassoni, selbstverständlich angehört, denn nirgends finden wir eine Andeutung, als seien sie ein besonders zu behandelnder, vielleicht ganz am Schlusse der Arbeiten erst zuzusetzender Theil des Ganzen gewesen. Was aber ist aus diesen vier cassoni geworden? Statt ihrer zeigen die beiden sepulture, wie sie heute an den zwei Wänden dastehen, jede nur einen einzigen Sarkophag, zwei Gräber also nur statt ihrer vier. Ich wiederhole: an Stelle zweier sepulture, von denen die eine hier, den beiden Herzögen nebeneinander, die andere drüben, den älteren Brüdern Medici nebeneinander gewidmet gewesen wäre, fehlt heute überhaupt alles, was an diese älteren Medici erinnert. Wir haben nichts vor uns als an zwei Wänden zwei Sarkophage; die eine Wand ist dem einen, die andere dem andern Herzoge allein gewidmet, deren Särge also nicht, wie früher bereits ausgeführt worden war, nebeneinander an einer Wand, sondern heute an zwei Wänden einander gegenüber stehen. Und diesem heutigen Thatbestande gemäss beschreibt auch Vasari das Innere der Sacristei, während Condivi's sehr allgemein gehaltene Mittheilungen wieder einmal zeigen, dass er, der in Rom schrieb, Michelangelo's Angaben nicht recht verstanden hatte. Er nennt keine Namen. In Cap. XL. spricht

er von der sagrestia, welche der Papst habe bauen lassen, „mit den Gräbern seiner Vorfahren“, (colle sepulture de' suoi antichi), was also nur auf Lorenzo den Grossen und Giuliano zu beziehen wäre, während in Cap. XLV, wo die Sacristei genauer beschrieben wird, von den vorhandenen Statuen, ohne Namensangaben, gesagt wird, sie „stellten diejenigen dar, für die die Grabmäler gemacht worden seien“ (che rappresentano quelli per chi tai sepolture furon fatte).

Condivi's mangelnde Genauigkeit aber, insofern er Michelangelo's authentische Erklärung gegeben hätte, braucht uns nicht zu kümmern. Aus Michelangolo's eigenen Briefen ging ja hervor, einmal, dass unter allen Umständen nur zwei Feldherrnstatuen beabsichtigt waren (die freilich gleichfalls von ihm namentlich nicht bezeichnet werden), und zweitens, dass die eine Wand die Gräber der beiden Herzöge, die andere die der beiden älteren Medici empfangen sollte. Hieraus muss geschlossen werden, es sei bereits von Anfang an bestimmt gewesen, dass der eine capitano oder duca über den Särgen der beiden duchi, der andere über den Särgen der beiden älteren Medici, in der Nische sitzten sollte. Anders gewandt: von Anfang an lag im Plane, dass die beiden jüngeren Medici, deren Leichnamen doch nur eine Wand mit einem gemeinsamen Grabmal geweiht war, als Statuen trotzdem an beiden Wänden einander gegenüber sitzen sollten, während die beiden älteren Medici, die in der zweiten sepultura an der zweiten Wand lagen, statuarisch überhaupt nicht dargestellt würden. Es wäre, um es ausdrücklich zu wiederholen, von Anfang an die Disposition getroffen worden, dass einer von den beiden Herzögen an einer Wand hätte thronen müssen, an der die Leichname der älteren Medici ruhten, während sein eigener Körper gegenüber beigesetzt war. Ob dieses Amt, über den älteren Medici zu sitzen, dem Herzoge von Urbino oder dem von Nemours zugetheilt worden war, finden wir nicht gesagt.

Nun aber bemerken wir, dass wenn die Grabmäler der Sacristei diesem beabsichtigten Arrangement heute nicht entsprechen, noch weniger Vasari's Beschreibung dazu stimmt. Vasari weiss von all jener in die zwanziger Jahre fallenden Thätigkeit Michelangelo's ebensowenig wie von den damit zusammenhängenden früheren Plänen. Es ist ihm unbekannt, dass vor 1527 bereits die Figuren ziemlich fertig waren, auch erzählt er nirgends, wie Michelangelo die Grabmäler in natürlicher Grösse von Holz aufgebaut hatte etc. Dass Vasari in der That aber deshalb schwieg, weil er nichts wusste, erhellt daraus, dass er an einer Stelle seines Buches gelegentlich das Richtige mittheilt ohne es zu verstehen. Denn während er XII, 207 die Sacristei mit zwei Sarkophagen beschreibt, wie sie heute dasteht, hatte er vorher bereits, XII, 205, von vier beabsichtigten Gräbern gesprochen (eine Stelle die seinen früheren Commentatoren viel Mühe gemacht), auch die Personen, für die sie bestimmt waren, richtig genannt, ohne in der Folge diese Widersprüche zu erklären. Vasari scheint sich über das Inconsequente seiner Angaben auch niemals klar gewesen zu sein, denn die betreffende Stelle lautet in der Ausgabe von 1568 gerade so wie sie in der von 1550 gelautet hatte.

Zu erklären sind diese Widersprüche nicht; es bleibt einstweilen nur übrig, scharf zu constatieren, dass sie vorhanden sind. Wir haben gesehen, wie innerhalb der zwanziger Jahre die Pläne für die Sacristei wechselten: es müssen also auch nach 1530 noch einmal maassgebende andere Bestimmungen getroffen worden sein. Aber welche? Dass Clemens VII. davon abging, sein eigenes und Leo's X. Grab statt in Rom in Florenz zu errichten, begreift sich leicht. Ferner, dass man aus Sparsamkeit vielleicht noch andere Einschränkungen eintreten liess. Warum aber statt vier cassoni

nur zwei Sarkophage? Und zwar, warum diese Aenderung, da doch vier cassoni, als integrierende Bestandtheile der beiden sepulture, 1529 (oder 27) bereits mit aufgemauert worden waren, 1530 mithin fertig dastanden? Es müssen diese vier cassoni später also wieder beseitigt und statt ihrer die beiden Sarkophage, welche heute dastehen, an ihre Stelle gebracht worden sein. Allerdings schloss einer dieser Sarkophage, als er kürzlich geöffnet wurde, zwei Leichname in sich. Die Idee des Doppelgrabes zu zwei Leichen hüben und drüben ist factisch also doch festgehalten worden. Klar ist die Sache auf Grund der heutigen Acten nicht zu stellen. Warum, könnten wir sagen, sollte Michelangelo nicht auf den Wunsch des Papstes, oder aus eigenem Ermessen, die Anordnung der vier cassoni später aufgegeben, sie beseitigt und die heutigen Sarkophage an ihre Stelle gesetzt haben? Und hat er es nicht selbst gethan, liesse sich weiter schliessen, so kann er wenigstens die Zeichnungen dafür hinterlassen haben, nach welchen Vasari die Sarkophage arbeiten liess?

Auf diese Folgerung lässt sich jedoch entschiedener antworten. Wie sie heute dastehen, können sie weder von Michelangelo gearbeitet noch angegeben worden sein.

Die Sarkophage der Sacristei von San Lorenzo, auf deren jedem zwei Gestalten ruhen, sind von nach der Mitte hin sanft anschwellenden Deckeln überdacht, welche, in länglich abgerundeter Form nach beiden Seiten abfallend, den auf sie gelagerten Figuren zwei milde gebogene, abschüssige Flächen bieten.

Betrachten wir zuerst den Sarkophag unter dem von mir Lorenzo genannten Feldherrn, wo die Statuen der Nacht und des Tages ihren Platz gefunden haben.

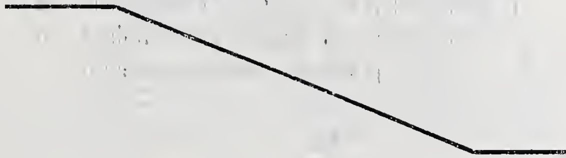
Beide Gestalten ruhen, wie der Anblick zeigt, nicht direct auf dem Sarkophagdeckel, sondern es sind ihre unteren aufliegenden Theile aus einer Schicht rohen Marmors noch nicht völlig herausgearbeitet, die unter ihnen, zwischen Körper und Sarkophagdeckel, die ganzen Gestalten entlang, herläuft. Diese Marmorschicht sehen wir auf eine Weise roh zugehauen, dass eine leichte Ausrundung gebildet ist, welche sich der Biegung des Sarkophagdeckels anschliesst und den Gestalten Halt darauf giebt. Zugleich aber gewährt diese Marmormasse den Beinen und Füssen der Gestalten, für die der Sarkophagdeckel, der nicht so weit reicht, überhaupt keine Unterlage mehr abgiebt, eine frei in die Luft stehende feste Lagerstätte. Wir sehen mithin, dass der zum Theil unfertige Zustand bei den Figuren eine Bedingung ihrer Anbringung auf dem Sarkophagdeckel war. Wären sie vollendet gewesen, so hätten die Beine in die freie Luft hineinragen müssen.

Es kann aber Michelangelo's Absicht nicht gewesen sein, Tag und Nacht in dieser Art unvollendet und mit rohem Marmor als theilweiser Unterlage auf die Sarkophage zu legen. Ohne Zweifel boten seine oben erwähnten Modelle in natürlicher Grösse diesen Anblick nicht dar, sondern die Figuren waren in der Gestalt von ihm modellirt worden, wie sie von allem überflüssigen Marmor frei auf der Architectur liegen sollten. Ich führe dies aus, weil dadurch die Möglichkeit ausgeschlossen wird, als habe Michelangelo vielleicht, was ihm zuweilen begegnete, sich bei den Figuren verhauen, so dass sie aus diesem Grunde zu den Sarkophagen nicht passten und er einen Theil des rohen Marmors absichtlich stehen zu lassen genöthigt gewesen wäre. Ein so gleichmässiges Versehen bei allen vier Figuren anzunehmen, wäre eine Unmöglichkeit.

Denken wir nun aber bei der Statue der Nacht den überflüssigen Marmor unter ihr fort, so ergiebt sich ein Doppeltes. Erstens, wie bereits bemerkt wurde, beide Beine der Figur ständen frei in die Luft: das eine, ausgestreckte, ohne alle Unterlage, das andere, angezogene, für den auftretenden Fuss in noch auffallenderer

Weise ohne Wiederhalt. Der Fuss träte wie auf einen unsichtbaren Boden. Rückten wir nun aber die Gestalt, deren Positur in ihrer heutigen Lage eine unmögliche geworden wäre, auf dem Sarkophagdeckel hin und her, um sie zu der Rundung desselben irgendwie in natürliche, entsprechende Lage zu bringen, so würde sich diese nicht finden lassen. Schon der eine Fuss des angezogenen Beines würde dies nicht gestatten. Er soll, seiner Stellung nach, nicht auf einer abschüssig gleitenden, sondern mindestens auf einer horizontalen Fläche aufstehen, wie sie der Sarkophagdeckel in seiner jetzigen Gestalt überhaupt nicht darbietet. Und so: Sarkophagdeckel und Statue passen nicht bloss deshalb nicht zu einander, weil die Statue in grösseren Maassen ausgeführt worden ist, als der Sarkophagdeckel, sondern Sarkophagdeckel und Figur haben ihrer ganzen Form nach gar nichts mit einander zu thun, da die Statue eine grössere und anders geschwungene Unterlage verlangt, als die Rundung des Sarkophagdeckels, in jeder beliebigen Grösse gedacht, zu bieten im Stande wäre. Und wiederholen wir diese Versuche, Statue und Unterlage einander anzupassen, bei der Statue des Tages, so werden wir denselben Zwiespalt finden. Auch hier verlangt die Statue eine grössere und anders geschwungene Unterlage.

Die Beschaffenheit dieser Unterlage im Allgemeinen war leicht zu ermitteln. Ich zog ohne Rücksicht auf den überschüssigen rohen Marmor eine Linie unter den Figuren hin, welche die für diese nothwendigen Stützpunkte schnitt und erhielt folgende:



Diese Linie, unter den beiden Statuen von Tag und Nacht hergezogen, gewährt die Möglichkeit, den Rücken der Figuren richtig aufzulegen und dem Fusse einen Grund zu geben, auf dem er sich nicht nur glatt aufstemmte, sondern auch dem ohne diesen Widerstand von der Fläche herabrutschenden Körper eine Stütze zu bieten vermochte. Die nach Maassgabe dieser Schwingung herzustellende Unterlage der Gestalten musste bei weitem länger sein, als die Hälfte des Sarkophagdeckels, mit der die Figuren sich heute begnügen müssen.

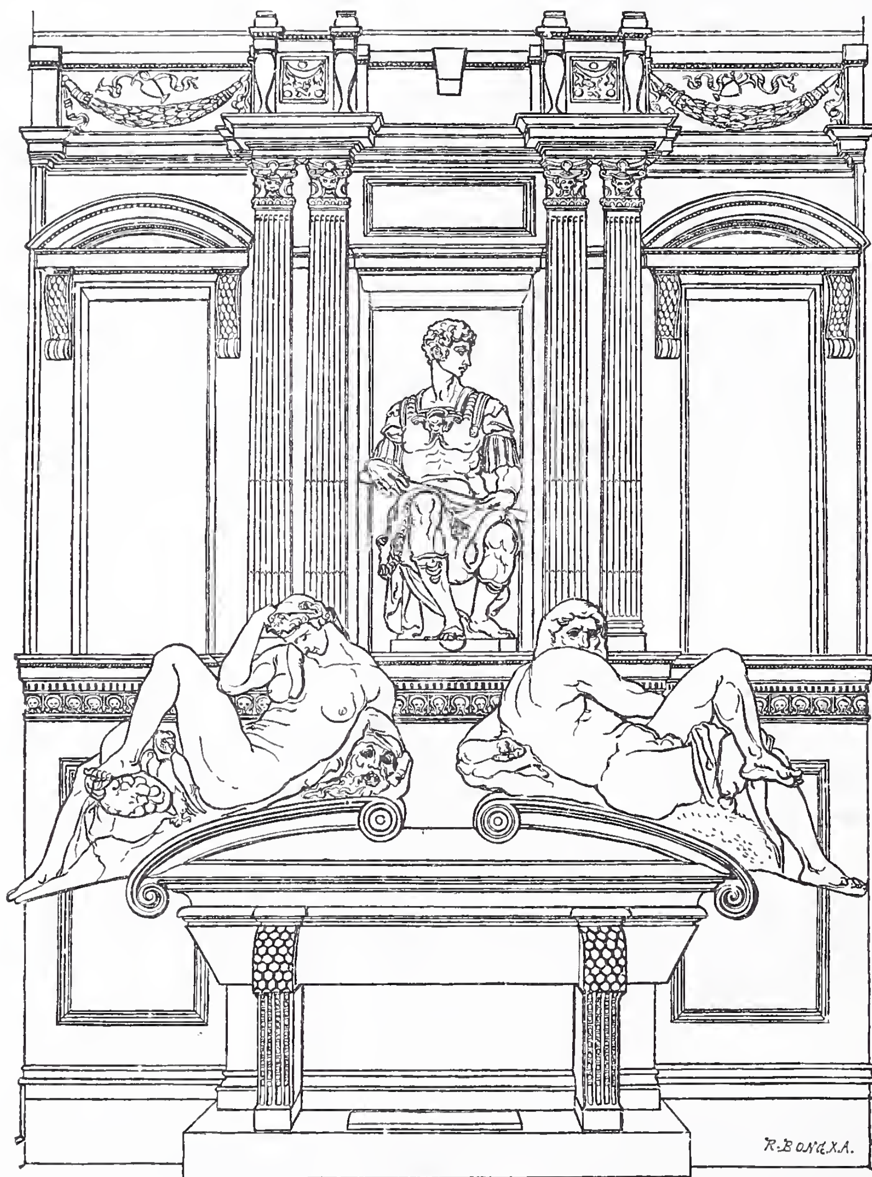
Zeichnungen Michelangelo's, welche diese Form haben, giebt es nicht. Ein Blatt in Florenz zeigt eine architectonisch gegliederte Wand mit zwei Sarkophagen nebeneinander, jeder mit einer Figur auf folgender Unterlage:



Die darauf skizzirten, horizontal gelagerten Figuren entsprechen den heutigen, für die eine rein horizontale Lage unmöglich wäre, so wenig, dass von dem Blatte abzusehen ist, welches, wenn auch im Hause Buonarroti befindlich, in bedenklicher Weise an einige Blätter erinnert, die für Fälschungen zu halten sind. Dagegen bietet sich von anderer Seite, was wir brauchen.

Als Michelangelo nach dem Tode Clemens' VII. die Arbeiten in der Sacristei liegen liess, um sie überhaupt nie wieder aufzunehmen, wurde letztere geschlossen und Figiovanni, Prior von San Lorenzo, hatte die Schlüssel dazu. Dieser nun gewährte wie Vasari an bekannter Stelle erzählt, dem Bildhauer Tribolo heimlich Einlass und

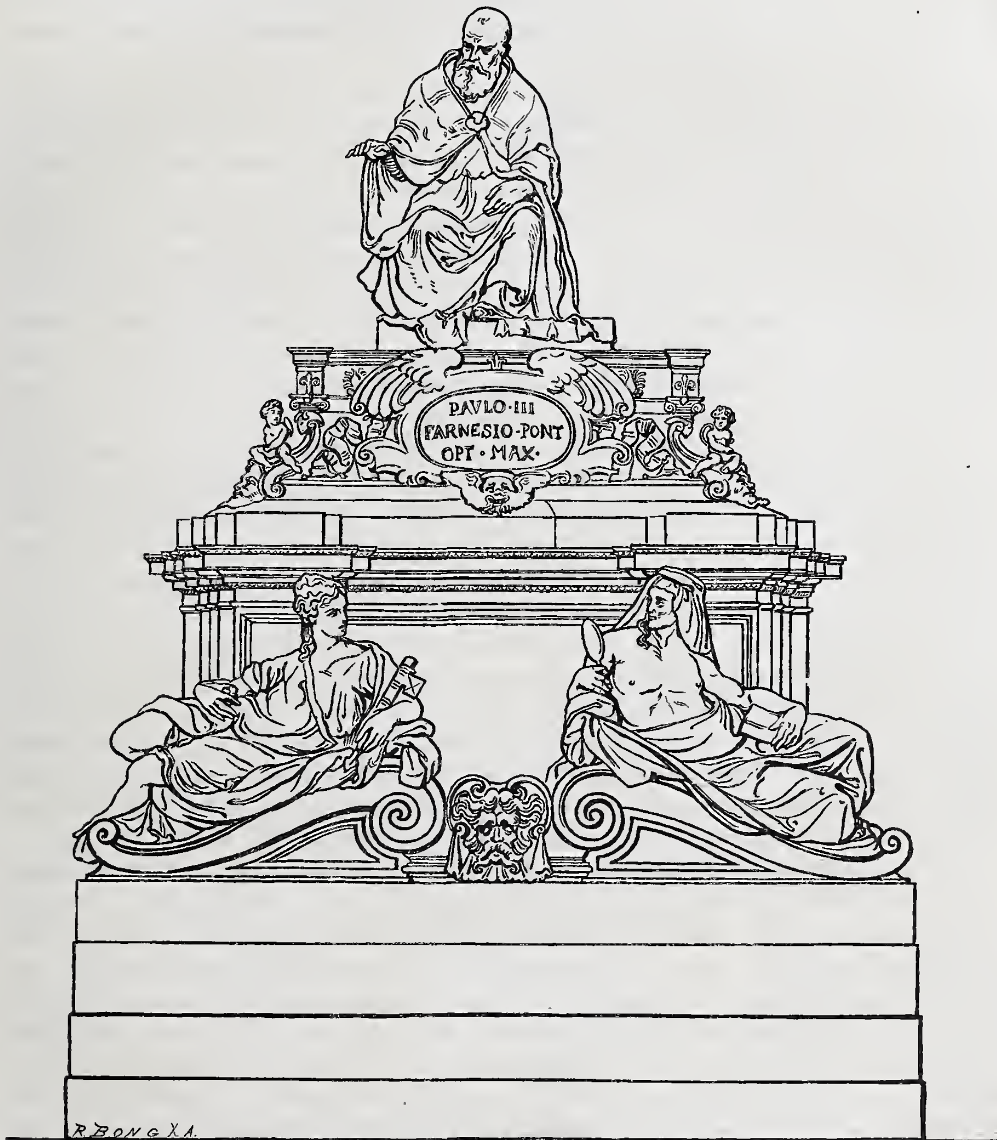
es sind eine Anzahl der Figuren Michelangelo's klein von diesem copiert worden. Drei davon (Tag, Aurora und Abenddämmerung) befinden sich in der Akademie von Florenz und Photographien danach, welche ich Brogi verdanke, lassen recht erkennen, wie genau Tribolo die Originale nachahmte.



Nacht und Tag auf dem Sarkophage, wie sie heute dastehen.

Aber nicht bloss an die Originale muss Tribolo sich bei seinen Copien gehalten haben. Diese gewähren mehr als die Originale! An den Stellen, wo der Marmor Michelangelo's noch roh die Glieder der Figuren umgiebt, sowie bei den Köpfen, welche bei Tag und Abenddämmerung von Michelangelo nur eben angedeutet sind,

hat Tribolo offenbar die Modelle benützt. Seine Zusätze sind sehr wichtig. Zwar fehlt, was den einen Sarkophag anlangt, die Nacht unter seinen Copien, aber die Statue des Tages ist vorhanden. Bei dieser erblicken wir als Unterlage einen reichen und schönen Faltenwurf (ohne allen Zweifel Michelangelo's und nicht etwa Tribolo's Erfindung)



Monument Pauls III. in der Peterskirche.

und unter diesen Falten in einer sanften, langausreichenden Linie hin die Formation des Sarkophagdeckels angegeben. Bei der Aurora und bei der Abenddämmerung tritt diese Faltenunterlage noch kräftiger hervor. Bei beiden Gestalten wird nun erst klar, wie sie als auf einem bedeckten Lager ausgedehnt gedacht waren, dessen Tücher

hier wie dort über die Spitze ihres ausgestreckten Fusses hinausreichen, der sanft aber fest aufliegen und nicht etwa ins Freie herabhängen sollte.

Nur die intentionierte Länge und Richtung jedoch der Sarkophagdeckel lässt sich aus Tribolo's Copien erkennen. Die Architectur selber ist unklar. Vielleicht, da bei allen drei Figuren die Unterlage sogar etwas Zufälliges hat, war Michelangelo jener Zeit über das genauere Detail der Sarkophage noch im Unklaren. Darüber aber, wie diese in ihrer definitiven Form etwa beabsichtigt waren, empfangen wir von abermals anderer Seite weitere Andeutungen.

Nach dem Ableben Pauls III., zu einer Zeit also, wo von Michelangelo die Arbeit in der Sacristei nun wohl für immer aufgegeben worden war, liessen die Farnese's, durch Guglielmo della Porta ein Grabdenkmal errichten, das heute noch, wenn auch in wesentlich verringertem Umfange und an anderer Stelle, als eines der berühmtesten Papstgräber der Peterskirche dasteht. Ueberliefert ist nicht, dass dieses statuengeschmückte Monument von Michelangelo erfunden worden sei; allein ein Blick darauf genügt, um es als ein Werk zu kennzeichnen, das nur aus seiner Schule und zwar aus directen Impulsen seines Geistes hervorgehen konnte. Heute in einer Nische nur die Vorderwand zeigend, bot es früher, frei dastehend, alle vier Seiten dar. Möglich, dass das zuerst geplante freistehende Monument der Sacristei von San Lorenzo so gedacht gewesen war.

Auch hier haben wir unter einem auf dem Gipfel thronenden sitzenden Standbilde ein paar liegende Statuen, beide von kaum merkbarer Höhe nach zwei Seiten herab sich hindehnend. Die Nachahmung der Statuen der Sacristei von San Lorenzo ist so offenbar, dass es keines beweisenden Wortes bedarf. Was aber findet sich als Unterlage dieser Statuen? In leibhaftiger architectonischer Ausbildung jene für die Statuen von San Lorenzo theoretisch geforderte Linie! Unter meinen Photographien fanden sich zwei, welche sich in den Maassen deckten. Ich hatte nun nichts zu thun, als die Marmorschnecken, welche die Unterlage der Figuren am Monumente Pauls III. bilden, durchzuzeichnen, auszuschneiden und auf die Photographie der medicäischen Gräber zu legen: mit einem Schlage war für Tag und Nacht die Lagerstätte geschaffen, deren sie bedurften! So hatten sie sich ausstrecken, auf eine solche Unterlage den Fuss aufstemmen sollen! Ein so befriedigender Anblick bot sich, dass, als ich den Ausschnitt wieder fortnahm, der Sarkophag jetzt gradezu dürftig wirkte.

Eins der natürlichen Grundgesetze der Kunst gebietet, bei stockwerkartigem Aufbau dem oberen Abschluss freie, leichte Formen, dem Unterbau massige, schwere Gestalt zu geben. Man sehe, wie Michelangelo beim Grabmale Giulio's II., beim Hofe des Palazzo Farnese, oder, um das Gewaltigste zu nennen, bei der Peterskirche von schwerer Grundlage zu immer luftigeren Formen aufgestiegen ist. Nicht anders finden wir beim Monumente Pauls III. die liegenden Figuren unter der Statue des Papstes auf die dem Boden ziemlich nahen, wenig gegliederten Voluten hingestreckt, die ihrerseits dann auf eine breite, glatte Unterlage von buntem Marmor aufgelegt sind, eine Steinmasse, die man gleichsam die Plinthe des gesammten Monumentes nennen könnte und die bei einfachster Form die höchste Festigkeit repräsentiert.

Dieser beruhigende Abschluss nach unten fehlte den Wänden der Sacristei von San Lorenzo. Nun erst, indem eine Art vorspringender Stufe, wie das Monument der Peterskirche sie hat, hinzutrat, empfing das Ganze Grundlage und Festigkeit. Im Vergleiche zu dieser Steinmasse wirken die dünnen Untersätze der Sarkophage, die abermals auf dünnen Steinbalken stehen, ganz unerträglich. Man sehe sich eine der

Wände der Sacristei unbefangen an. Die schwerlastende obere Architectur verläuft abwärts in den zufällig übereinander gestellten Untersatz der Sarkophage, der kaum die Stärke zu haben scheint, diese selbst mit den Figuren darauf zu tragen. Unnöthig hoch, schmal und, wie gesagt, dürftig erscheint diese Zusammenstellung, während das Monument Pauls III. in grossartiger Einfachheit auf dem Boden aufsteht.

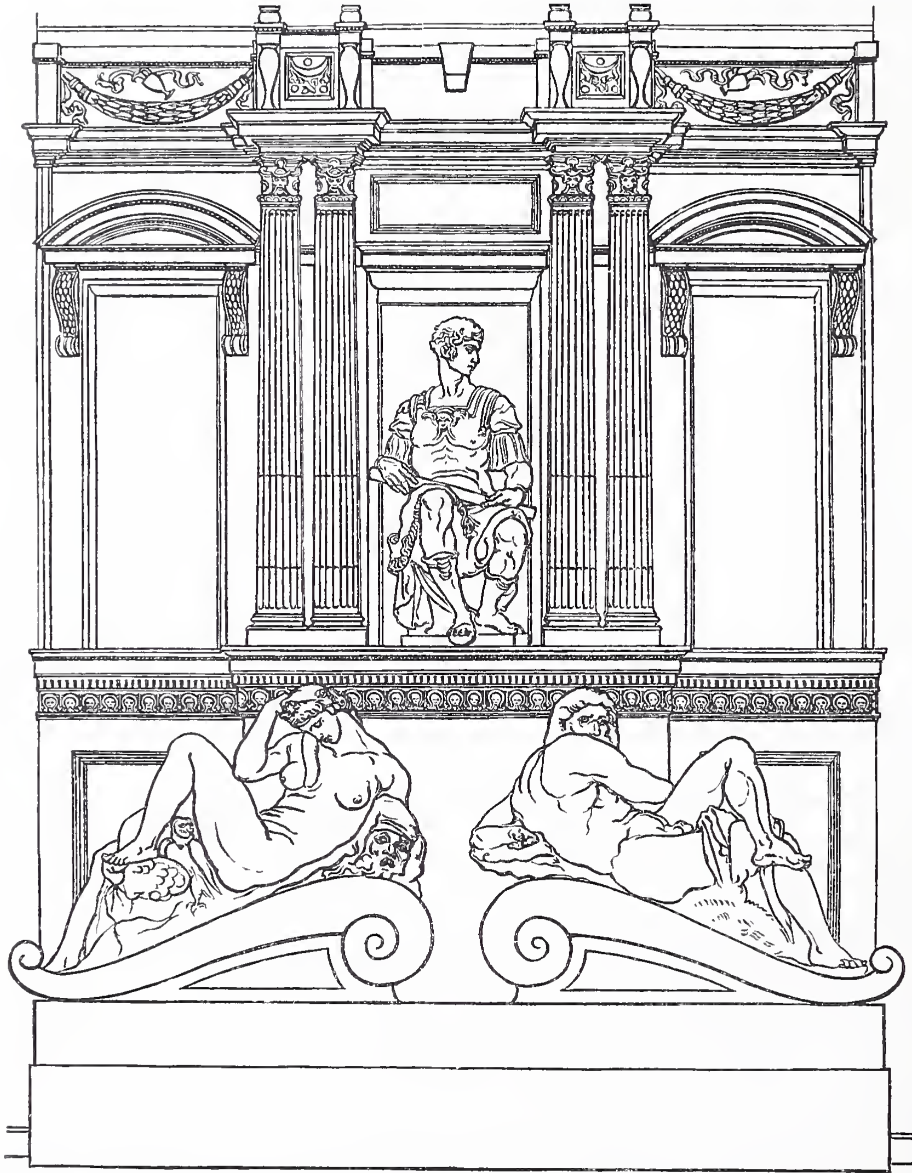
Nehmen wir an, Michelangelo's verlorenes Holzmodell der Sculpturen habe der Idee nach dem Grabmale Pauls III. etwa entsprochen, so löste sich nun auch die Frage, wie zwei cassoni an jeder Wand angebracht werden konnten. Denn sobald wir Tag und Nacht nebeneinander auf zwei getrennte Unterlagen bringen, wie das Monument Pauls III. sie für Giulia Farnese und ihre Mutter bietet, so kann jede Figur als Bedeckung eines besonderen Grabes, cassone, fungieren, nur dass die äussere Gestalt der Sarkophage, vom Deckel abwärts, anders aufzufassen wäre. Der heute frei und für sich dastehende Sarkophag verschwände, um von einem ganz anders geformten architectonischen Gliede ersetzt zu werden. Die Gräber, auf denen die Figuren nun stehen, wären, äusserlich gar nicht ausgezeichnet, in die gemeinsame mächtige Marmorstufe, wenn wir sie für die Sacristei als Abschluss der gesammten Wandarchitectur nach unten hin annehmen wollen, hineingearbeitet wie in einen Felsen etwa. Michelangelo, sahen wir, spricht nie von Sarkophagen: er sagt cassone, das zwar mit Sarkophag übersetzt werden kann, im Allgemeinen aber mehr das Behältniss einer Leiche, die Höhlung, in der sie ruht, bezeichnet, während sarcofago im engeren Sinne die äussere künstlerische Form zugleich angedeutet haben würde. Ich nehme nun nicht an, dass Michelangelo bei den Gräbern von San Lorenzo die Sarkophage unter den Figuren völlig in den Stein habe verlaufen lassen wollen, wie das bei dem Monumente Pauls III. scheinbar der Fall ist und sie, der Einfachheit wegen, meine Zeichnung festhält; ich glaube vielmehr, da es sich nicht, wie bei den beiden Farnesischen Damen, um nur scheinbare Sarkophage, sondern um wirkliche Leichenbehälter handelte, Michelangelo habe die Sarkophage der Sacristei zwar der Masse nach zusammenhängend gedacht, sie zugleich aber durch eine gewisse äussere Formgebung von einander trennen wollen; so dass, auch ohne dass die Figuren bereits auf den Deckeln lagen, die Sarkophage als solche erkenntlich gewesen wären. In einem der so gearbeiteten Sarkophage wäre dann der Leichnam des ermordeten Herzogs Alexander deponiert worden. Und wenn es bunter Marmor war, erklärte dies (ich wiederhole eine bereits gemachte Bemerkung), warum Doni, im Jahre 1547 etwa, den einen Fremden in der Sacristei fragen lässt, wer denn in diesem ‚sarcofago macchiato' bestattet liege.

Darüber jedoch, wie um 1547 die Einrichtung der Capelle gewesen, will ich eine definitive Vermuthung nicht wagen. Ebensowenig wie über alle Nebenumstände, welche die Aufstellung der heutigen Sarkophage begleiteten. Nur das Eine habe ich zu beweisen versucht, dass die heutigen Sarkophage weder von Michelangelo gearbeitet, noch auch nur angegeben worden sein konnten. Eine Entscheidung kann hier jedoch leicht gefunden werden. Ein Skizzenblatt, das die Sacristei unfertig darstellt (wie wir deren von der Peterskirche und anderen Monumenten so vielfach haben) oder Rechnungen, deren Sinn uns vielleicht erst verständlich würde, können plötzlich alles klar machen.

Ich mache endlich noch auf einen seltsamen Umstand aufmerksam.

Es wurde im Obigen vorzugsweise auf die Nacht und den Tag Bezug genommen: es scheint sich wie von selbst zu verstehen, dass Aurora und Crepuscolo sich genau wie diese beiden verhielten. Allein dem ist nicht so. Diese Gestalten, die ober-

flächlicher Betrachtung nach genau in der Weise auf die zwei Seiten ihres Sarkophagdeckels gelegt zu sein schienen, wie Tag und Nacht gelegt sind, zeigten einen bedeutenden Unterschied, als ich auf einer sie darstellenden Photographie auch ihnen mit dem Ausschnitte der beiden Marmorschnecken des Monumentes der Peterskirche



Nacht und Tag auf idealer Unterlage.

einfach eine andere Unterlage zu geben versuchte. Während Nacht und Tag in ihrer horizontalen Lage genau auf diese neue Unterlage gepasst hatten, fand ich, dass Aurora und Crepuscolo auf ihrem Sarkophage bei weitem steiler gelegt waren, so dass, wenn ich die Marmorschnecken des Monumentes der Peterskirche unter ihnen her-

ziehen wollte, diese entweder aus ihrer horizontalen Lage heraus halb aufrecht gestellt, oder die Figuren aus ihrer jetzigen Lage heraus horizontaler gelegt werden mussten. Offenbar war Letzteres das Richtige.

Beiden Figuren fehlt, als äusserer hauptsächlichster Unterschied von Nacht und Tag, die diesen noch anhängende Unterlage von rohem Marmor. Sodann zeigt sich, dass sie (ganz vollendet ist ja keine einzige von allen vier Gestalten), in bei weitem grösserem Maasse durchgeführt sind. Man hatte sie deshalb nicht, als es sich darum handelte, sie auf dem Sarkophagdeckel anzubringen, wie Nacht und Tag einfach horizontal legen können, indem man für die ausgestreckten Beine den rohen Marmor als Unterlage frei abstehen liess, sondern sie in festeren Anschluss an den Sarkophagdeckel bringen müssen. Hier gewahren wir nun recht deutlich, das dieser seinen Dimensionen nach überhaupt nicht den genügenden Platz für die Figuren bietet. Die Beine der Aurora und des Crepuscolo sollen der künstlerischen Idee nach auf irgend einer



Der Tag in Tribolo's Copie.

Fläche ruhen. Aurora und Crepuscolo sind, wie Tribolo's Copien zeigten, als auf ihren Lagerstätten ausgestreckt gedacht, von der jene sich erhebt, während dieser sich zum Schlafe ausdehnt. Statt den Statuen diese Unterlage zu gewähren, ist man ihnen eine Lage zu geben gezwungen gewesen, bei der, wie wir sie vor Augen haben, die Beine herabhängen, im entschiedensten Widerspruche zu den Absichten des Künstlers. Offenbar hat man bei beiden Gestalten den noch anhängenden, für die unterliegenden Falten bestimmten rohen Marmor in viel weiterem Umfange später entfernt, als bei Nacht und Tag. Ich schnitt die Gestalten, jede einzeln, nun aus dem photographischen Blatte heraus und suchte sie so, in horizontaler Lage, den beiden Marmorschnecken anzupassen. Es war auffallend, wie sie jetzt mit einem Schlage die richtige, natürliche, offenbar künstlerisch vorbereitete Lage empfingen. Ich glaube, dass dieses gelungene Experiment in seiner Weise ebenso deutlich die Unmöglichkeit beweist, die heutigen Sarkophage der Sacristei seien als die von Michelangelo gewollte Unterlage der vier ruhenden Gestalten zu betrachten, als es das bei Nacht und Tag gethan hatte.

AUTOGRAPHEN VON DÜRER IM KUPFERSTICHKABINET.

Von FRIEDRICH LIPPMANN.

Das berliner K. Kupferstichkabinet bewahrt drei Stücke eigenhändiger Aufschreibungen von Dürer, und zwar ein Blatt aus seinem Gedenkbuche, ein Schreiben Dürers an Christoph Kress und einen Entwurf zu einem amtlichen Document. Der letztgenannte dieser Autographen ist 1877 mit der Sammlung Posonyi-Hulot in das Kabinet gelangt, das Blatt aus dem Gedenkbuch und das Schreiben an Kress tragen den Sammlungsstempel des Oberpostdirectors von Nagler und sind unzweifelhaft mit dessen grosser Kunstsammlung 1833 an die K. Museen übergegangen.

Dass sich diese beiden werthvollen Schriftstücke an ihrem gegenwärtigen Aufbewahrungsorte befinden, scheint bis jetzt völlig unbekannt geblieben zu sein, denn seitdem sie Campe in seinen „Reliquien von Albrecht Dürer" ohne Nennung des Fundortes 1828 publicierte (S. 55 und 146), galten sie für verschollen. Man darf wohl annehmen, dass sie Campe's Privatbesitz gewesen sind und von ihm an Nagler verkauft wurden.

Das Fragment des Gedenkbuches bildet ein 310 mm. hohes und 216 mm. breites Blatt aus starkem Papier, mit 38 mm. von einander abstehenden, senkrecht gehenden Drähten; das Format des Buches, dem es entnommen ist, wäre also als folio zu bezeichnen. Ein Wasserzeichen ist nicht sichtbar. Die Niederschreibung wurde nicht gleichzeitig gemacht, doch zeigt sie überall den wohlbekannten Typus der Hand Dürers. Die flüchtige Malerei auf der Rückseite ist trotz der nebelhaften Unbestimmtheit mit erkennbarer Künstlerschaft hingeworfen. Das Blatt trägt die Foliierung 19 und ist eingeklebt in einen aus einem Papierbogen gebildeten Umschlag, der auf der Vorderseite von einer Hand des sechszehnten Jahrhundertes nachstehende Aufschrift trägt:

> Albrecht Dürers seligen Aigen hantschrift, wie sein vatter vnd Muetter gestorben, Auch wie er dass groste wunderwerck so er all sein tag gesehen, nemlich ein Crucifix, so in ein hals hembt gefallen von himel herab, aigentlich klar mass vndt gestalt, wie solchs gewest, abgemalt.

Darüber ein grosses Dürer'sches Monogramm mit oben spitz zulaufendem A.

Auf den Inhalt dieser für die Charakteristik wie für die Lebensverhältnisse des Meisters so wichtigen Urkunde, sowie auf den Inhalt der anderen hier gegebenen Schriftstücke, können wir an dieser Stelle nicht weiter eingehen und verweisen in dieser Beziehung auf die Verarbeitung, die sie seit Campe in der Dürerliteratur gefunden haben. In die moderne Sprache ist das Fragment des Gedenkbuches nach Campe übertragen bei Thausing: Dürer's Briefe, Tagebücher etc. Wien 1873.

Der zweite Dürer-Autograph des Kupferstichkabinets ist eine undatierte Zuschrift an den nürnberger Rath und Staatsmann Christoph Kress, der sich, wie der Inhalt ergiebt, zur Zeit der Abfassung am kaiserlichen Hoflager aufhielt.

Das Schriftstück ist auf einem 150 mm. hohen und 220 mm. breiten Stück feinen Papieres ohne sichtbare Drähte und Wasserzeichen der Breite nach in 14 Zeilen geschrieben. Auf der Rück- (Aussen-) seite steht von Dürers Hand: „Albrecht Dürers Denck tzettell". Das Papier ist wohl mehrfach gefaltet, jedoch nicht so, wie in jener

Zeit die Briefe zusammen gelegt zu werden pflegten. Es mag also kein eigentlicher Brief, sondern ein „Zettel", d. h. eine Einlage gewesen, die einem Briefe oder einer sonstigen Sendung, die an Kress gerichtet war, von Dürer beigegeben wurde.

Aussen steht von einer Hand des siebzehnten Jahrhundertes in festen Zügen geschrieben:

> Albrecht Dürers aigne handschrift an Herrn Christof Kressen nach Wien als er wegen eines k. Raths potschaft an kay: Mt: Maximil: I. A°. 1515. den 30 Julj ist abgefertigt worden. Joh: Stabius so in diesem briefe gedacht wird, ist ihr Kay Mt. Historiographus gewest: autor currus Triumph:*)

Dieser Brief ist (ohne Angabe des aussenwärts Geschriebenen) gedruckt in Murr's Journal zur Kunstgeschichte etc. IX. Band (1780) S. 3, dann in Campe's Reliquien S. 55. In modernes Deutsch übertragen bei Thausing: Dürer's Briefe etc. S. 55.

Das dritte Schriftstück ist ein Entwurf zur Bestätigungsurkunde, welche sich Dürer von Kaiser Karl V. erbitten wollte, um gewisse Zahlungen zu erhalten, welche ihm vom Kaiser Maximilian für gemachte Arbeiten zugesagt waren. Diese Zahlungen sollten aus den vom nürnberger Rath zu leistenden Reichssteuern auf Abschlag entrichtet werden und bestanden in einer lebenslänglichen Rente von 100, und einer einmaligen Zahlung von 200 Gulden. Derartige Entwürfe zur Erledigung pflegte man noch im vorigen Jahrhundert den Bittgesuchen an Behörden anzufügen. Bekanntlich konnte Dürer schliesslich nur die Zahlung der Renten erlangen.

Ein dieselbe Sache betreffender von dem vorliegenden abweichender Entwurf von Dürer's Hand befindet sich in der ehemals Hausmann'schen Sammlung bei Dr. Blasius in Braunschweig. Abgedruckt durch Hausmann in den „Jahrbüchern für Kunstwissenschaft I. S. 76".

Unser Autograph ist ein 291 mm. hohes und 211 mm. breites Folioblatt von starkem Papier mit 19 mm. Drathabstand und einem Wasserzeichen, das ein Wappenschild mit drei heraldischen Lilien darstellt.**). Auf der ersten Seite sind 33, auf der zweiten 6 Zeilen enger Schrift, die rechts bis an den Rand geht, während links ein Respectraum von 35 mm. freigelassen ist.

Das Schriftstück ist ungenau abgedruckt in Posonyi's Dürer-Katolog Wien 1867.

Indem wir die im Besitze des Kupferstichkabinets befindlichen eigenhändigen Aufzeichnungen von Dürer zum Abdrucke bringen, wollen wir eine Anregung geben, dass auch die übrigen an verschiedenen Orten zerstreuten Schriften des Meisters nach und nach gesammelt und in authentischer Weise publiciert werden mögen. Die Campe'schen „Reliquien" sind längst vergriffen und wegen ihres Mangels an Nachweisungen der Fundorte und Quellen hat diese Ausgabe ohnehin nie in besonderem Ansehen gestanden. Thausing's schon citierte, in die heutige Ausdrucksweise übertragenen: Briefe etc. D.'s haben ihren besonderen Werth in den sorgfältigen Noten; daneben wird es immerhin wünschenswerth bleiben, einen verlässlichen Original-Text zu besitzen.

Der beiliegende Lichtdruck wird neben dem allgemeinen Interesse, welches dieser

---

*) Soweit man dieser bis jetzt unbekannt gewesenen späten Notiz Beweiskraft beilegen will, ist sie eine Bestätigung von Thausings Schlussfolgerung (Dürer S. 374 Note 3.), dass das Schreiben sich auf Kaiser Maximilian bezieht und in das Jahr 1515 zu setzen ist.

**) Papierzeichen No. 11 bei Hausmann: D's. Kupferstiche etc. Hannover 1861. 4°.

Autograph Dürer's bietet, auch die dem Künstler eigenthümliche Schreibweise vor Augen führen.*)

I. Ein Blatt aus Dürer's Gedenkbuch mit der Foliobezeichnung 19.
(Das Original ist ohne Unterscheidungszeichen, dieselben hier eingefügt.)

begert. Also hett im dy alt fraw awff geholfen, und dy schlofhawb awff seinem hawbt was jehling gantz nas worden for grossen schweistropfen. Also hett er zw trincken begert. Do hetten sy im geben ein wenig reinfell, des hett er gar ein wenig eingenumen, und hett wider in das pett begert, und hett in gedanckt; und do er in das pett kam, hett er von stundan in dy zẘg gegriffen. Als pald hett im die alt fraw dz licht angetzünt und im sant pernhartz fersch for gesprochen, und e sy den tritten gesprach, do was er verschiden. Gott sey im barmhertzig. Und dy jung magt, do sy dy verentrung sach, do luff sy schnell zw meiner kamer, mich weckte, und e ich herab kam, do was er ferschiden. Den ich thott mit grossem schmertzen an sach, des ich nit wirdig pin gewesen pey seinem end zw sein. Und in der negsten nacht for sant matheus abent ist mein vater ferschiden in dem ob gemelten jor. Der barmhertzig gott helf mir awch zw eim selligen end. Und hett mein muter ein betrübte wittwen gelossen, dy er mir albeg grosslich lobett, wie sie so ein frum fraw wer. Deshalb ich mir für nym, sy nymer mer zw lossen. O ir all mein frewnt, ich pit ewch um gotz willen, so ir meins frumen faters ferscheiden lest, ir wölt seiner sell gedencken mit einem vater unser und afe maria, awch fon ewer sell wegen, awff dz so wir gott dienen, dz wir ein selig leben erberben, vnd eins guten entz willen. Wan es ist nit müglich, der woll lebt, dz er iibell abscheid fon dyser welt; wan gott ist volbarmhertzikeit. Durch dy geb uns got noch disem elendem leben dy frewd der ewigen selickeit durch den vadter, den sun und den heiligen geist, an anfang und an end ein ewigen regirer amen.

Nun solt ir wissen, dz im jar 1513 an einem erchdag vor der crewtzwochen mein arme elende muter, dy ich zwey jor noch meines vaters dott zw mir nam, dy do gantz arm was, in mein fleg, noch dem sy 9 jor was pey mir gewest, an eim morgen frw**) jehling also töttlich kranck ward, dz wir dy kamer awff prachen, dan wir sunst, so sy nit awff kunt than, nit zw ir kunten; also trug wir sy herab in ein stuben und man gab ir pede sacrament; dan alle welt meinte, sy solt sterben; dan sy het kein gesunde tzeit nie noch meines vaters tot, und ir meinster geprawch was vill in dr kyrchen, und stroffett mich albeg fleisig, wo ich nit woll handlet. Und sy het albeg meineg und meiner prüdr gros sorg for sünden, und ich ging aws oder ein, so was albeg ir sprichwort: ge in dem nomen cristo. Und sy tette uns mit hohem fleis stettiglich heilige vermanung, het albeg grosse sorg vür unser sell. Und ire gute werck und barmhert-

---

*) Bei der Wiedergabe der Schreibung mussten wir uns entscheiden, wie die Endungen auf n zu geben seien. Wo bei Dürer ein finales n nach einem Consonanten steht, es also en lauten sollte, hat das n fast immer einen nach aufwärts gehenden Endigungszug ähnlich einer (n oder m) Abbreviatur, während es den Oberstrich nicht hat, wenn das e davor ausgeschrieben ist. Da Dürer ausserdem dasselbe Wort einmal mit en, und dann wiederum mit n̄ schreibt (z. B. „verschieden" und „ferschidn̄" am Anfange des Gedenkbuchblattes), und da ferner in seinen gedruckten Werken gewöhnlich die Endigung en vorkommt, so glaubten wir uns berechtigt, das n̄ überall in en aufzulösen.

**) [„ward sy" übergeschrieben und durchgestrichen].

begert alß hett im dy alt fraw auff geholfen und dy schlafhaub
auff seim haubt was lebling gantz nas worden for grossem
schweis troffen alß hett er zu trincken begert do hett sy im
geben ein wenig reinfall des hett er gar ein wenig ein
genumen und hett wider in daz pett begert und hett sy gedankt
und do er in daz pett kam hett er von stunden in dy züg gegriffen
als palt hett im die alt fraw dz liecht an gezünt und im sant
pernhartz ferslein for gesprochen und e sy den tritten gesprach do
was er verschiden gott sey im barmhertzig und dy jung magt
do sy dy verenderung sach do lüff sy schnell zu meiner kamer
und weckt mich und e ich herab kam do was er verschiden den
tod schawt ich mit grossem schmertzen an das ich nit wirdig bin
gewesen pey seim end zu sein und in der nacht vor
sant matheus abent ist mein vater verschiden im ob
gemelten jor der barmhertzig gott helff mir auch zu ein
selligen end und er ließ mein muter ein betrübte wittwen
gelassen dy er mir allweg gar löblich gelobt hett wie sie so ein frum fraw
wer des halb hab ich mir für genumen sy nimer mer zu lassen o jr all
mein frewnt ich pit euch durch gotz willen so jr meines frumen vaters
verscheiden lest so jr wolt seiner sell gedencken mit eim pater noster
und ave maria auch von eur sell wegen dz wir gott dinen
dz wir ein selig leben erwerben und eins gutten ents willen
wann es ist nit müglich der woll lebt dz er übell abscheid fon diser welt
wan gott ist voll barmhertzikeit durch dy geb uns got noch disem
elenden leben dy frewd der ewigen selikeit durch den vater
den sun und den heiligen geist ein anfang und ein end ein
ewigen regirer amen

nun solt jr wissen dz im jor 1513 an eim ertag vor die kreutzwochen mein arme elende muter dy
ich zwey jor noch meines vaters tod zu mir genomen hab do sy gantz arm was und bey mir gewont hatt dy
9 jor was sy mir gewest an eim morgen frü gähling also tödlich kranck wurd dz wir dy
kamer auff prechen musten dan wir kunten sy nit auff bringen nit zu jr kumen also trug wir sy
herab in ein stuben und man gab jr peide sacrament dan alle welt meint sy solt sterben dan sy hett kein
gesunde zeit nie noch meines vaters tod und jr meinste übung was vill in dy kirchen und strafft mich
allweg fleisig wo ich nit woll handelt und sy het allweg mein und meiner prüder groß sorg for sünden und
ging ich aus oder ein so was allweg jr sprichwort ge in dem namen cristi und sy tett uns mit hohem fleis stettiglich
heilige vermanung het allweg grosse sorg um unser sell und jr gute werck und barmhertzikeit dy sy gegen jderman
erzeigt hat kan ich nit genugsam anzeigen und jr gut lob dyse mein frume muter hat 18 kint tragen und
erzogen hat oft dy pestilentz gehabt vill ander schwerer mercklicher kranckheit hat grosse armut gelitten
verspottung verachtung höhnische wort schrecken und grosse widerwertigkeit noch ist sy nie rachselig gewest
von dem tag an den vor bestimmten dag als sy kranck ist worden über ein jor do man zalt 1514 jor an einem
ertag was der 17 dag im meien zwo stund vor nacht ist mein frume muter barbara dürerin verschiden
cristlich mit allen sacramenten aus pöpstlichem gewalt von pein und schuld absolfirt

sy hat auch vor dem sterben gesehen den tod vnd sunst grausam ding ... mich vor sünden behüten
sy begert auch vor zu trincken sant Johans segen als sy denn tett vnd sy forcht den tod sere aber sy sagt für gott zu kumen forcht
sy sich nit sy ist auch hart gestorben vnd ich merckt das sy etwas grausams sach dan sy fordert das weichwasser vnd het doch vor
lang nit geredt also prachen jr awgen Ich sach awch wy jr der tod zwen groß stös an daz herz gab vnd wy sy mund vnd awgen zw tet
vnd verschid mit schmerzen Ich pett jr vor do von hab ich solchen schmerzen gehabt daz ichs nit awssprechen kan got sey jr gnedig

Daz grosst wunderwerck daz ich all mein dag gesehen hab ist
geschehen Im 1503 jor als awff vill lewt krewcz gefallen sind sunderlich
mer awff dy kind den ander lewt vnder den allen hab ich eins
gesehen In der gestalt wy ichs hernoch ~~[illegible]~~ gemacht hab vnd es
was gefallen awff eyrers magt der Im pirkamers hinderhaws
sas Ins hemt Im leinen duch vnd sy was so betrübt dar vm das sy
weinet vnd ser klagte dan sy forcht sy müst dorvm sterben

Ist so ... frawd ... gewest von gott ... das sach ... dz er gottes ... vnd sy was Im 63 jor do sy starb vnd ich hab sy erlich noch mein vermügen begraben lassen

got der her verleich mir daz ich auch ein seligs end nem vnd daz got mit seinem himlischen her mein vater mutter vnd freund zu meinem end wöllen kumen vnd daz vns der allmechtig got daz ewig leben geb amen

vnd In jrem tot sach sy vill lieblicher dan do sy noch daz leben hett

auch hab ich ein komett am himell gesehen

Item daz nochfolgett ist mein hab dy ich erarbeit hab redlich
mit meyner hant dan mir hab ich sell gehabt zu grosser
gewingen hab auch grossen schaden erlitten daz ich verporgt hab
das mir nit ist worden des gleichen mit knechten dy mir
rechnung thetten auch mir einer zu rom gestorben mit verlustigung
meins guts des halben do ich im 13 jor In meiner ee gewest
hab ich ~~[illegible]~~ grosse schuld bezalt dy ich zw fernbig
genumen hab ist ein zimlich guten hawsrott gute kleyder
von zin gescher guten werckzeug
petgewant
truhen vnd behalter
mer dan 100 fl reinisch gut farb

zikeit dy sy gegen iderman ertzeigt hat, kan ich nit gnugsam antzeigen und ir gut lob. Dyse mein frume muter hat 18 kint tragen und ertzogen, hat oft dy pestilentz gehabt, vill andrer schwerer mercklicher kranckheit, hat grosse armut gelitten, verspottung, verachtung, hönische wort, schrecken und grosse widerwertigkeit, noch ist sie ny rochselig gewest. Van dem an an dem vor bestymten dag, als sy kranck ist worden, über ein jor, do man tzalt 1514 jor, an einem erchdag, was der 17 dag im meyen*), zwe stund vor nacht, ist mein frume muter barbara dürerin verschiden crystlich mit allen sacramenten aws pepstlichem gewalt van pein und schuld geabsolfyrt. Sy hat mir och for iren segen geben und den gotlichen frid gewünst mit vill schöner ler, awff das ich mich vor sünden solt hüten. Sy begert awch for zw trynken sant johans segen, als sy dan tett. Und sy forcht den tot hart, abr sy saget, für gott zw kumen fürchtet sy sich nit. Sy ist awch hert gestorben, und ich merckt, das sy ettwas grawsams sach; dan sy fortret dz weichwassr, und het doch for lang nit gerett. Also prachen ir dy awgen. Ich sach awch, wy ir dr tott zwen gros stos ans hertz gab, und wy sy mund und awgen zw tet, und verschid mit schmertzen. Ich pettett ir for; do fom hab ich solchen schmertzen gehabt, dz ichs nit aws sprechen kan. Got sey ir genedig. Item ir meinst frewd ist albeg gewest, von gott zw reden, und sach gern dy er gottes. Und sy was im 63 jor, do sy starb.

Und ich hab sy erlich noch meinem vermügen begen lassen. Gott, der her, verleich mir, dz ich awch ein selichs ent nem, und das got mit seinem himmlischen her, mein vater, muter und frewnd zw meinem ent wöllen kumen, und dz uns dr allmechtig got dz ewig leben geb. Amen. Und im irem tot sach sy fill liblicher, dan do sy noch dz leben hett.

Dz grost wunderwerck, dz ich all mein dag gesehen hab, ist geschehen im 1503 jor, als awff vil lewt krewtz gefallen sind, sunderlich mer awff dy kind, den ander lewt. Under den allen hab ich eins gesehen in der gestalt, wy ichs hernoch gemacht hab, und es was gefallen awffs eyrers magt, der ins pirkamers hynderhaws sasz, ins hemt inn leinen duch. Und sy was so betrübt trum, dz sy weinet und ser klackte; dan sy forcht, sy müst dorum sterben.

Awch hab ich ein komett am hymell gesehen.

Item dz nochfolgett ist mein hab, dy ich ererbert hab hertiglich mit meyner hant; wan nie hab ich fall gehabt zw grosser gewingen (?). Hab awch grossen schaden erlitten, dz ich ferporgt hab, dor für mir nüt ist worden des gleichen mit knechten, dy nit rechnung thetten. Awch mir einer zw rom gestorben mit verlustigung meins gut des halben. Do ich im 13 jor in meiner e pin gewest, hab ich grosse schuld betzalt, dy ich zw fenedig gewunen hab. Item ein tzymlich guten haws rott, gute kleyder, von tzynn gescher, guten wertzewg, petgwant, truhen und behelter mer um 100 fl reinesch gute farb.

---

*) Hier hat sich Dürer in der Datumangabe geirrt. Der 17. Mai 1514 war ein Mittwoch, es soll also wohl der 16. heissen. Dieselbe fehlerhafte Angabe findet sich übrigens auch gleichlautend auf dem von Dürer mit Kohle lebensgross gezeichneten Brustbilde seiner Mutter, im berliner Kupferstichkabinet.

II. Brief an Christoph Kress.

(Original ohne Unterscheidungszeichen, dieselben hier eingefügt.)

Liber her kres! Erstlich pit ich uch, wölt mir an her stabius erfarn, ob er mir in meiner sach gegen k. Mt. etwas gehandelt hab, und wy dy sach ste, sölchs mir pey dem negsten, so ir meinem herren schreibt, mit zw wissen than.

So aber her stabius nichtz gehandelt hett in meiner sach, und das im mein will zw erlangen zw schwer wer, so pit ich uch dan, als mein günstigen herren, mit k. Mt. zw handlen, wy ir van hr casper nützell underricht und van mir gepetten seit.

Awch nemlich zeigt k. Mt. an, das ich ker. Mt. trey jor lang gedintt hab, das mein mit ein gepüst, und wo ich mein fleis nit dar gestregt hett, so wer dz tzirlich werck zw keim solychem ent kumen. Pit darawff k. Mt., mich dorum mit den hundert gulden zw belonen, wy ir dan dz selb woll wist zw than.

Item wist awch, das ich k. Mt. awsserhalb des trympfs sunst vill mencherley fisyrung gemacht hab — — — Hy mit last mich ewch befolhen sein.

Item, wenn ir verstünd, dz stabius etwas in meiner sach awsgericht hett, so thet nit not, dz ir awff dis mall meiner halben weiter handlet.

Albrecht Dürer.

(Auf der Rückseite:)

Albrecht Dürers
Denck tzettell

III. Entwurf zu einem amtlichen Document.

(Original interpunctiert, die Interpunction hier beibehalten.)

Dz ist ein Copey wy das gescheft (van künglicher magistat an dy fon nörnberg albrecht dürers hundert gulden dyer jerlichs awff soll heben betreffen) lawten soll

Karll van gottes genaden erwelter römischer künig, künftiger keiser etc.

Ersamen liben getrewen. Wir haben unserem maler und des reichs liben getrewen Albrecht dürer. aws redlichen beweglichen und guten ursachen. dy ferschreibung und zw stellung. So ime weilant der aller durchlewchtigist fürscht unser liber her und anher keiser maximilianus loblicher gedechtnus. Vber dy hundert gulden renisch So er jerlichen van uns und ab unser gewonlichen Statstewer zw nörnberg. sein leben lang entpfahen soll. gegeben hat. gnediglich ernewert confirmirt und bestettigt, wy sölchs unser königlicher bestetigungs brife am dato verlawted zw etc. so er pey handen und fan uns entpfangen hat zw erkennen gibt, und dyweill wir glawblich bericht, das derselb unser libr her und anher gedachtem albrechten dürer, um seiner getrewen dinst willen, seiner Mt. uff iren befelch an irm triumpff wagen. ernporten und in vill ander wege vilfeltiglich bewisen. van derselben gewanlich falletten statstewer so ir uns in unser und des reichs camer zw reichen pflichtig seit Ain mall zwey hundert gulden Renisch bey ewch zw entpfohen über schaft und des halb befelchprife an ewch awsgen lassen hat, die ir ime aber, uff den beschehen tottfall desselben vnsers liben heren vnd anheren löblicher gedechtnus. und bis uff verrer unser gescheft. zw reichen gewaigert habt, demnoch empfelhen wir ewch ernstlich mit disem unserm briffe, das ir . noch vermög solcher unsers liben heren und anheren awsgangner und durch uns angenumner . und bestettigter . verschreibung . imn hinfüran . solch hundert gulden jerlich zw pfleglicher

tzeit und frist . van angetzeigter unser und des reichs stattewer . demselbn albrechten dürer sein lebn lang und nit lenger, gegen gepürlicher seiner quitung reichett und gebt, und ime dartzw dy anderen zwey hundert überstaften (!) guldin . gleicher weise uff sein quitung volgen, ewch awch doran Anich andr unser gescheft odr befelch. so hy widr aws gen möchten . keins wegs irren lasset. So söllen ewch dy jerlichen hundert gulden awch solch zwey hundert gulden . an der gewonlichs bisher verfallen und vüran verfalletten statstewer abgetzogen werden zw gleicher weis als wern uns dy zw unser selbs handen und gegen unser quytung betzalt . das alles sölle ewch und gemeiner stat in iren briuilegien begnadungen und freiheiten do mit ir van unseren vorfaren am reich fürsehen seit . nemlich das ir ob gedacht statstewer nymant anderen dan zw unseren selbs handen zw antworten schuldig seit gantz unfergreifflich und unschedlich sein . und dy destmynder nit in iren wirden und kreften bleiben . an dem allem thut ir unser ernstlich meinung Geben

An purger meister und rat
zw nörnberg.

WANDMALEREIEN IM PRÄMONSTRATENSERKLOSTER ZU BRANDENBURG.

Von ALWIN SCHULTZ.

Wandgemälde, die noch aus dem Mittelalter herrühren, sind uns bekanntlich in Deutschland nur überaus wenige erhalten. So wird die Beschreibung, die ich hier mitzutheilen habe, vielleicht willkommen sein, zumal sie den Beweis liefert, dass Darstellungen der Theologie, Philosophie, Poesie und Jurisprudenz grade zur Ausschmückung von Bibliotheken schon um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts beliebt waren. Zu den von Herrman Grimm (Raffael I. S. 206 ff.) beigebrachten Beispielen kann ich somit hier ein neues hinzufügen. Ueber den Werth der nachstehenden Beschreibung mich zu äussern, halte ich für unnütz; ein jeder wird die Bedeutung der so eingehenden Schilderung ohne weiteren Commentar verstehen.

Die Erhaltung der Beschreibung verdanken wir dem bekannten Humanisten, dem schreiblustigen Dr. Hartmann Schedel (geb. zu Nürnberg 1440, gest. daselbst 1514). Die münchener Miscellan-Handschrift: Cod. lat. 418 (Fol. 289a bis 293a) enthält die Reinschrift, ein andres derselben Bibliothek angehöriges Manuscript: Cod. lat. 650 (Fol. 277a bis 285a) das Concept. Die Schrift des erstgenannten Codex ist hübsch und sauber, aber nicht besonders leserlich; die Compendien sind sehr flüchtig und oft undeutlich angegeben. Durch Vergleichung beider Handschriften ist es aber nicht schwer, in den meisten Fällen die richtige Lesart festzustellen. Merkwürdig erscheint es immerhin, dass der gelehrte Herr ein so incorrectes Latein schrieb und auch in der Reinschrift dasselbe nicht verbesserte. Da ich nur einen genauen Abdruck der Handschrift zu geben beabsichtige, habe ich mich jeder Correctur enthalten.

Die Mundierung fällt wohl in die Jahre 1462—1464, da einige Abschriften derselben Miscellanhandschrift von diesen Jahren datieren. Ich bemerke nur, dass dem Concepte die Ueberschrift wie der Schlussatz fehlt.

Picture nobiles septem arcium liberalium et mechanicarum, Theologie et medicine cum pulcerrimis sentenciis philosophorum.

Zuerst wird die Philosophie dargestellt:

Vir barbatus In bireto: Tullius. Philosophia est omnium rerum diuinarum et humanarum rationes vestigar. Hec in libro de utilitate.

Rethorica. Ymago mulieris, habens in manibus ramos ex floribus.

Loyca. Ymago mulieris stans, habens pulpitum ante se et librum apertum in quo scribit.

Quarta Gramatica. Ymago pulcre mulieris, habens palmiterium (?) in manu vna et virgam in altera et stat.

Quinta philosophia scienciarum domina. Ymago mulieris ornata in uestimentis satis, sedens, habens scriptum in manu sinistra et ante se pulpitum cum libro aperto, super quo ponitur dextra.

Seneca ymago viri antiqui. Philosophia animum format et fabricat, vitam disponit, affectos regit, agenda et omittenda demonstrat. Hec ad luculum (etc. Lucilium) epistola XVI.

Nun folgt eine längere Auseinandersetzung über die Branchen der Philosophie und ihre Erfinder. Der Erfinder der Arithmetik ist bei den Römern Plinius; der Musik nach Moses Tubal, nach den Griechen Pythagoras oder Mercur oder Linus oder Amphion. Der Vertreter der Geometrie Euclid, der Erfinder der Astronomie Cham, ihr Reformator „Ptholomeus rex egipti". Die Grammatik ist zur Zeit des Osiris in Aegypten erfunden. Der Erfinder der Logik ist Parmenides, ihr Lehrer Plato, ihr Erweiterer Aristoteles. Demosthenes erfindet die Rhetorik, Socrates die Ethik, die Plato verbreitet und Tullius den Römern lehrt.

Hec sunt que in vna parte parietis depicta et scripta sunt.
In eodem pariete sunt infrascripti versus scripti:
Qui legis hos flores verborum corrige mores.
Philosophos sequere, bene fac, male dicta verere.
Parcus utaris verbis et honorem sequaris.
Sit tenuis victus, aqua potus, asper amictus.
Et bibe raro merum, quia tuebant pocula verum.
Nam non viciosus homo fit nugis ingeniosus.

In alio pariete. In quolibet latere vnus senex (jeder mit einem Spruche).

Dann

Ymago mulieris habens librum in manu dextra et cum sinistra ostendit cum digito stellas celi. Et habet scriptum supra: Astronomia.

Secunda ymago similiter mulier in modum virginis habens circulum in manu dextra et triclinium in sinistra et habet scriptum supra se: Geometria.

Tercia musica. Mulier decora stans cantans in cithara.

Quarta Arismetica, mulier habens in manu tabulam cum ciffris.

Folgt wieder eine lange Unterschrift über die vorgestellten Künste.

In alia parte parietis depicta est apoteca cum pixidibus, In qua appotecarius conterit in mortario species. Item medicus senex disposicionis gravis cum omni honestate tangit pulsum mulieri pulcre. Item infirmus in lecto decubans, Coram quo stat puella pulcra habens flabellum in manu, In alio cant(a)rum porrigens egro ut

bibat. Circa quam stat matrona honesta, que lamentatur. Item medicus iuvenis conspiciens vrinam.

Darauf wieder ein Excurs über Medicin. Mit dem vorbeschriebenen Genrebilde irgendwie zusammenhängend erscheint nun die allegorische Darstellung der Medicin.

S. Cosmas in latere dextro cum pixide in manu et cum dyademate in capite. S. Damianus similiter in latere sinistro. In medio est ymago mulieris pulcra, sedens in solio alto, pulpitum cum libro aperto, manum tenens dextram in librum, In sinistra pixidem, Coronam in capite, ritmum supra se: Medicina. A lateribus in parte dextra circa S. Cosmam Avicenna, in manu tenens diffinicionem medicine primo, in alia parte circa et retro S. Damianum Johannicius, dicens in ritmum: Medicina diuiditur in duas partes ut in Johannicio etc.

Nach einem Excurs über die Erfindung der Schrift wird die Darstellung derselben beschrieben:

Ars scripturarum.

Ymago vetule sedentis, habens in manu rocken colum et in alia librum apertum scriptum.

Duo simul disputant, Inter quos stat scriptum: sophiste.

Item faber habens librum in manu vna, in alia forcipem et malleum.

Ymago rectoris scolarum habens virgam in manu vna et palmiterium in alia, coram (quo) sedent scolares studentes.

Item Cathedralis scribens.

Darauf wird eine Besprechung der Theologie eingeschoben und deren Bild geschildert.

Sacra Theologia.

Ymago mulieris pulcerrima, sedens in solio, coronam regis in capite, sub qua est infula episcopi, habens sceptrum in manu dextra, pomum in sinistra, cum crinibus extensis, Librum ante se apertum in pulpito iacentem.

S. Gregorius sedet in sede, librum apertum in pulpito iacentem, longum baculum cum cruce in alia manu.

S. Jeronimus depictus sicut Cardinalis, sedens in Cathedra, scribens ad librum in pulpito iacentem. In alia manu librum tenet in sinu apertum.

S. Ambrosius }
S. Augustinus } in forma episcoporum.

Isti quatuor doctores locantur in quatuor angulis, mulier in medio; circumstant retro doctores, in vna parte vnus cardinalis cum certis monacis, In alia parte episcopus cum infula cum certis similiter coniunctis religiosis et studentibus, habentes libros in manibus.

Inferius sub regina depictus est fons in loco viridi, circumcinctus muro, ex quo exeunt riuuli, irrigans locum viridem, super quo est rickmus (!): Theologia est fons et origo omnium virtutum.

Es folgt dann eine Einleitung über das bürgerliche und canonische Recht.

Depinguntur due ymagines pulcerrime in specie mulierum, que sedeant insimul in loco alto et eleuato, prehendens inuicem manus dextras. In sinistro vero quelibet teneat sceptrum. In capitibus habent coronas aureas. Vna a dextris habet sub se lunam sub pedibus suis et ibi stat scriptum: lex ciuilis. Ea, que a sinistris, habet solem sub pedibus suis Et continetur ibi scriptum: lex canonica. Circumstantes vero

sunt doctores in habitibus doctoralibus et nigrantibus, senes et Juvenes, bireta in capite, vestibus longis decenter ordinatis. Primum duo, qui prelocantur aliis, in quolibet latere ipsorum; quilibet habet pomum in manu dextra et librum clausum in sinistra.

Der folgende Abschnitt handelt: de Artibus mechanicis; der Beschreibung des Gemäldes ist immer eine Einleitung über das Wesen der betreffenden Kunst vorangeschickt, die ich hier übergehe.

Pictura. Lanificium.

Hic panni suspensi super falanga cum Kartensi (mit Karden?) per virum et mulierem laborantur; hic venditur pannus et est pannicida. Mulier comparat et emit, pannicida cum vlna extensa vendit. Alter pannos eidem aptat. Hic fiunt funes per virum cum auxilio mulieris. Hic mulier sedet, facit telum. Alia mulier apportat glomeres tele in sacco de rethi. Hic lana percutitur, uulgariter wollengeslagen, per virum in jopula (?) stantem, coram quo stant sponte cum lana. Hic net mulier. Hic sedet sartor faciens tunicam. Hec mulier cum sartaore (! — sartacione?) virum iuuans. Hec mulier que garen weit auf der haspel. Hic sutor faciens calceos et magister scindens et aptans pellem ad calceos.

Pictura. Armatura.

Item lapicida adequans et aptans lapidem. Item ferens lapides, lateres, in scapulis. Item edificator edificans cum lapidibus domum. Item fodiens terram. Item balistarius. Item faciens tela et ea aptans. Item gladiator mundans gladios. Item duo carpentarii simul laborantes cum securibus in ligno magno et longo. Item duo, qui super incude ornant pileum ferreum. Item faber faciens babata (!) et alia.

Pictura. Navigacio.

Item navis magna cum velo extenso, a quo deportantur bona ad terram, scilicet vasa et cetera bona. Item sedet mercator et numerat et dat alteri florenos et grossos. Item sunt duo, qui simul tractant de bonis emendis et vendendis et vnus indicat alteri pecuniam quia (! — quasi?) florenum. Item instita cum speciebus, mitris, escariis, pannis de serico et aliis. Circumstant homines ementes et institor cum libra species pondera(n)t. Item apportantur galline in sporta per mulierum. Venit alia extrahens pecuniam a bursa et emens eas. Item apportantur ad forum auce, oua, triticum etc. Judeus superueniens emit aucam. Item apportantur tela per mulierem. Item saccus per rusticum.

Pictura. Agricultura.

Item pomerium pulcerrimum, circumfallatum muro, habens portam. In quo pomerio sunt arbores in parte vna dense, sub quibus latitat vir et mulier se simul amplexantes. Item in alia parte gramina viridia cum floribus et rosis et ibidem scampnum ex graminibus, super quo sedeat vir cantans in lutha cum crinali de rosis in capite, in latere dextro; In alio latere sedet mulier cantans in cithara, bene ornateque vestita; In capite habens crinale pulcerrimum ex pennis pauonis consertum. Coram ipsis est vas aut fons cum aqua, in quo vasculi positi sunt cum potu . et ex ea exeunt meatus irrigantes ortum et sunt circum circa rami de rosis pulcris albis et rubeis. Item extra ortum est campus. Hic sunt mulieres mecientes frumentum, nudipedes pulcre, quarum vna bibit, pileum super caput habens de stramine. Hic aratur rusticus. Hic alter seminat. Hic puella defert gramina abscisa. Hic seruus cum falce magna deponit gramina in prato viridi. Hic apportatur fenum exiccatum per duas mulieres aut puellas indutis camisiis. Quid Cuidam, qui facit cumulum?

Pictura. Venatio.

Item silua dumosa arboribus, circa quam extensum est rethe, ad quod diuersa compelluntur accurrere animalia, scilicet ceruus, lepus, hynnulus, que canes multi insequuntur, aliqua mordicando aliqua ad rete veniunt. Hic venator vulnerat ursum, quem adiuuant canes. Hic domicellus fistulat in cornu sedens in equo. Hic falconarius in equo sedens faciens euolare falconem aut accipitrem cum muliere secum equitante, habens in sinu canem pulcerrimum nobilis generis, quos sequitur magna cohors equitum. Hic fit piscacio per piscatores cum reto (!) magno, in quo est multitudo piscium. Hic mulier pulcra ponit gurgust(i)um in aquam. Hic vir cant(a)ros arripit. Hic mulier cum rete paruo piscatur, Vir cum ligno grosso excitat pisces. Hic vadunt in navi parui, certi rete cum piscibus ad eam trahunt, Alii cum vnca pisces capiunt.

Pictura. Teatrica.

Hic saltant cum falanga; vnus ponit metam. Hic proiciunt lapidem. Hic falangam in longum eiciunt. Hic fistulatores et buccinatores in loco alto sunt fistulantes. Hic pulcerrima corea. Primus affert in manu duo candelebra (!) accensa. Pulcrum satis cum virginibus et mulieribus exornatum. Hic sunt hastiludia; Certi prosternuntur, Alii vincunt.

Finiunt quedam pulcerrime picture septem Artium liberalium et mechanicarum, theologie et medicine. Et omnia prescripta ita sunt ordinata in liberaria brandenburgensi in marchia extra urbem, vbi sunt premonstratenses.

* * *

In der obengenannten Handschrift des Hartmann Schedel, welche die Concepte zu den im andern Manuscript mundierten Abhandlungen enthält, finden wir auch eine Beschreibung von Wandmalereien, die ehedem sich in der Kirche S. Agostino degli Eremitani zu Padua vorfanden. Schedel hatte 1463 die Universität zu Padua bezogen und die Gemälde wohl selbst noch gesehen, ihre Beschreibung für sich aufgezeichnet. Er schildert nur zwei Darstellungen, die der Philosophie und die der Theologie.

Fol. 104. Subscripta in capella beati Augustini apud Heremitanos padue continentur.
Et primo in parte dextra.

Primo pictura.
Deinde nomina ista.
Philosophia: Socrates stoicus. Plato methaphisicus. Aristoteles peripateticus.
Titus Livius paduanus. Seneca moralis.
Sub hiis.

Gramatica:	Dialectica:	Rethorica:	Arismetrica:
Priscianus.	Zoroastes.	Tullius.	Pithagoras.

Geometria:	Musica:	Aristologia:
Euclides.	Jubal.	Ptolomeus.

Scriptum sub hiis. (Folgt eine lange philosophische Auseinandersetzung.)
Dann Fol. 105b: Egidius Romanus.
Beatus Nicolaus de Tolentius.
S. Paulus Heremita primus.

Sequuntur ea, que sunt in parte sinistra eiusdem capelle:
Fol. 107a. Virgo tenens speculum.
Theologia.

Primo pictura.
Deinde nomina ista:
Sanctus Gregorius. Sanctus Ambrosius. Sanctus Hieronymus. Sanctus Paulus.
Isaias propheta. Daniel propheta. Moises propheta.
Sub hiis picta et scripta:

Justicia:	Fortitudo:	Temperancia:	Prudencia:
Diomedes.	Olofernes.	Epicurus.	Sardanapellus.
	Caritas:	Spes:	Fides:
	Herodes.	Judas.	Arrius.

Scriptum sub hiis etc.
Fol. 109a. Magister Albertus de padua.
Beatus Johannes bononiensis.
Auerrois.

Die Composition der hier beschriebenen paduaner Gemälde werden wir uns ähnlich zu denken haben, wie das Fresco der Spagnuoli-Capelle in Santa Maria Novella zu Florenz, welches die Verherrlichung des Thomas von Aquino darstellt und gewöhnlich dem Taddeo Gaddi zugeschrieben wird. (Abgeb. in der deutschen Ausgabe v. Crowe u. Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Mal. I. und bei Woltmann, Gesch. d. Mal. I. Fig. 131.)

Am klarsten ist die Beschreibung der Theologie.

Im oberen Theile des Gemäldes, wahrscheinlich schon im Bogenfelde, sehen wir eine Darstellung der Theologie. Unter diesem Bilde stehen 7 Heiligengestalten: 3 Kirchenväter (merkwürdig, dass bei den Augustinern grade Augustinus fehlt), ein Apostel, 3 Propheten. Unter den Heiligenfiguren sitzen nun die sieben Tugenden (die vier menschlichen und die drei theologischen), zu deren Füssen sich sieben Gestalten von Männern befinden, welche grade die Tugenden nicht geübt haben. Vielleicht sind sie als von den Tugenden besiegt dargestellt. Nun denke ich mir die Composition abgeschlossen. Der untere Theil der Wand ist mit drei Bildnissen ausgefüllt: die beiden Augustiner Albert von Padua (starb 1323) und Johann von Bologna sind da dargestellt; neben ihnen steht merkwürdiger Weise der Erzketzer Averroës.

Flüchtiger und minder vollständig ist die Beschreibung, die Schedel von dem Gegenstück giebt. Jedenfalls werden unter dem Bilde der Philosophie sieben Hauptvertreter derselben dargestellt worden sein: Schedel nennt nur fünf und hat wohl zwei übersehen oder vergessen. Dann kommen die allegorischen Gestalten der sieben freien Künste, zu deren Füssen die Hauptrepräsentanten derselben sitzen. Endlich wieder zwei hervorragende Mitglieder des Augustiner-Eremiten-Ordens: Aegidius Romanus (Colonna starb 1316), S. Nicolaus von Tolentino (starb 1308) und der erste der Eremiten St. Paulus Eremita (starb 342). Jedenfalls ist ein strenger Parallelismus beobachtet worden; um so schwerer ist es zu erklären, dass Averroës unter den frommen Brüdern einen Platz erhielt. —

Mir kam es hier nur darauf an, die Beschreibungen einiger längst verlorenen Gemälde mitzutheilen, welche vielleicht für die Beurtheilung und Erklärung der Darstellungen in der Stanza della Segnatura einmal verwendet werden können.

ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DES CRUCIFIXES.

Von E. DOBBERT.

Längst ist die Bedeutung erkannt worden, welche die Frage, wann die christliche Kunst zum ersten Mal den Kreuzestod Jesu dargestellt haben mochte, für die Beurtheilung nicht blos des Charakters der altchristlichen Kunst, sondern der gesammten religiösen Anschauungsweise der altchristlichen Kirche hat. Um diese Frage zu beantworten, kommt es neben einer eingehenden Prüfung der Quellenschriften natürlich vor Allem auf eine möglichst überzeugende Datierung der ältesten auf uns gekommenen Crucifixdarstellungen an. Diesem letztern Zwecke sollen die folgenden Bemerkungen dienen.

Bis vor Kurzem pflegte das Kreuzigungsbild in der syrischen Evangelienhandschrift des Mönches Rabula aus dem Jahre 586 (in der Bibl. Laurentiana zu Florenz, Syr. Cod. 56) für die älteste der auf uns gekommenen Darstellungen dieses Gegenstandes gehalten zu werden.*)

Dass aber ein Kreuzigungsbild schon früher und zwar in der Zeit des Kaisers Justinian gemalt worden, steht fest, seitdem die Stelle der bei Gelegenheit der Einweihung der Kirche des h. Sergius zu Gaza von dem Rhetor Chorikios gehaltenen Rede bekannt geworden, wo er die Darstellung Christi am Kreuze zwischen den beiden Schächern als eines der Wandgemälde dieser Kirche nennt.**) Durch diese Schriftstelle ist also auch jene Erwähnung einer gemalten Kreuzigung durch Gregor von Tours in der nach eigener Angabe des Verfassers im Jahre 593 vollendeten Schrift: De gloria martyrum (lib. I, c. XXIII) überholt. Gregor von Tours berichtet hier über ein Bild des Gekreuzigten in der Genesiuskirche zu Narbonne, welches Christus mit einem leinenen Schurz umgürtet zeigte.***) Schon aus der Art, wie Chorikios und Gregor von Tours der Kreuzigungsdarstellungen erwähnen, nämlich ohne die Existenz dieser Bilder als etwas besonders Bemerkenswerthes hervorzuheben, lässt sich wohl schliessen, dass damals, etwa um die Mitte und gegen das Ende des VI. Jahrhunderts, Crucifixdarstellungen nichts Ungewöhnliches, vielmehr schon seit längerer Zeit in Uebung waren.†)

*) Vgl. u. A. Piper, Ueber den christlichen Bilderkreis. Berlin 1852. S. 26 und Derselbe, De la représentation symbolique la plus ancienne du crucifiement etc. bei de Caumont, Bulletin monumental XXVII (1861) p. 466; Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, 2. Auflage III, (1869) S. 645; Stockbauer, Kunstgesch. d. Kreuzes, 1870, S. 165 und die Besprechung dieses Werkes durch H. Otte in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfr. im Rheinland L u. LI, 263; Otte und aus'm Weerth, Zur Ikonographie des Crucifixes, ebenda XLIV u. XLV, (1868) S. 208; Smith and Cheetham, A dictionary of christian antiquities, London 1875, I, p. 515; Martigny, Dictionnaire des antiquités chrétiennes, Nouv. édition 1877, p. 277.

**) Choricii Gazaei orationes declamationes fragmenta, cur. Jo. Fr. Boissonade, Parisiis MDCCCXLVI p. 98 und dazu R. L. Stark, Gaza und die philistäische Küste, Jena 1852, S. 628. 629; Piper im Bulletin monumental, XXVII, p. 466; Stockbauer a. a. O., S. 164; Dobbert, Ueber den Styl Niccolo Pisano's und dessen Ursprung, 1873, S. 82 und 90.

***) Zu der Schilderung des Gregor von Tours vgl. Schnaase III, 645. 646; Grimouard de Saint-Laurent, Iconographie de la croix et du crucifix in Didron's Annales archéologiques XXVI (1869), p. 138.

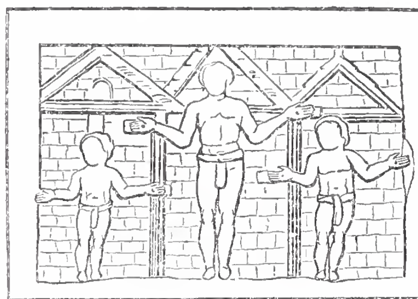
†) Vgl. auch Stark a. a. O., S. 629 n. 2 und Piper im Bulletin monum. XXVII, p. 465,

Nun befinden sich unter den auf uns gekommenen frühchristlichen Kunstwerken zwei Kreuzigungsdarstellungen, welche, wie ich glaube, die Frage nach der Entstehungszeit des Crucifixes ihrer Beantwortung näher zu bringen geeignet sind, und von diesen soll hier gehandelt werden. Die eine Darstellung füllt eines der Felder der hölzernen Thür der Kirche Sta. Sabina zu Rom, die andere ist eine im britischen Museum befindliche Elfenbeinarbeit.

1. Die Crucifixdarstellung an der Thür von Sta. Sabina.

Das oberste linke Feld des linken Thürflügels enthält die Darstellung, welche nachstehender Umriss nach einer mir gütigst von Herrn Professor Kondakoff in Odessa übersandten Photographie, freilich nur schematisch, wiedergiebt.

Wir sehen den gekreuzigten Christus zwischen den Schächern. Der Erlöser steht in ruhiger Haltung aufrecht da. Der, mit Ausnahme des schmalen Schurzes völlig nackte kräftige Körper ist, offenbar unter starker Nachwirkung der antiken Kunst, gut modelliert. Die Hände sind durchnagelt, die Füsse nicht. Der Kopf mit



dem kleinen Barte zeigt geöffnete Augen und keine Spur von jenem Ausdrucke des Leidens, wie derselbe für spätere mittelalterliche Kreuzigungsbilder so bezeichnend ist. Auch die in viel kleinerem Maasstabe dargestellten, ebenfalls nur mit dem schmalen Gurt bekleideten Schächer, von denen derjenige links seinen Blick von Christus abwendet, während der rechts gerade vor sich hinschaut, stehen ruhig da. Die Kreuze sind durch die Querbalkenenden angedeutet, die aber eigenthümlicher Weise nicht in fortlaufender gerader Linie gegeben sind, so dass sie mehr wie unter die Hände genagelte Brettchen erscheinen. Die Kreuze würde ich als sogenannte **T**-Kreuze bezeichnen, eine Form, welche bei der Vollstreckung der Kreuzigungsstrafe wahrscheinlich sehr gebräuchlich war*) und sich leicht durch das Befestigen des Patibulum über dem senkrecht aufgestellten Stamme ergab**), wenn nicht über dem Schächer links eine Andeutung des Hauptbalkens gegeben zu sein schiene. Den

---

welche es für wahrscheinlich erklären, dass bereits in der Blachernenkirche in Byzanz (kurz nach 440) der Kreuzestod dargestellt war. Otte, Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinl. L u. LI, S. 264, ist geneigt, aus dem Umstande, dass Crucifixbilder sowohl im fernen Asien (die Miniatur im Codex des Rabula ist im mesopotamischen Kloster Zagba entstanden) wie im Frankenreiche (Narbonne) gleichzeitig gegen Ende des VI. Jahrhunderts auftauchen, auf eine erheblich frühere Entstehungszeit dieser Darstellung zu schliessen.

*) Vgl. S. Laurent in den Annales archéol. XXVI, p. 145.

**) Fulda, Das Kreuz und die Kreuzigung, Breslau 1878, S. 220.

architectonischen Hintergrund des Bildes wird man wohl mit Kondakoff*) auf die Stadt Jerusalem beziehen können.

Aus welcher Zeit stammt nun dieses Kreuzigungsbild?

Bereits die stilistischen Eigenthümlichkeiten desselben weisen auf ein sehr frühes Datum seiner Entstehung. Die Stellung der Figuren so wie die Behandlung des Nackten zeigen eine nahe Verwandtschaft mit der antiken Kunst, wie dieselbe in spät römischer Zeit sich uns darstellt. Die der Naturwahrheit trotzende Kleinheit der Nebenfiguren im Gegensatz zu der Grösse der Hauptfigur ist ein durchaus antiker Zug, der in der Epoche der altchristlichen Kunst, so namentlich an Sarkophagen des IV. und V. Jahrhunderts häufig anzutreffen ist, allerdings aber auch in die Kunst des Mittelalters hineinreicht.**) Auf eine sehr frühe Entstehungszeit weist ferner der Umstand hin, dass den Gekreuzigten sowohl in der Stellung als im Antlitz jeder Zug des Leidens fehlt; diese Darstellungsart nimmt noch Theil an dem symbolischen Charakter der altchristlichen Kunst; sie bildet ein vortreffliches Mittelglied zwischen jenem, den Kreuzestod Jesu nur vorsichtig andeutenden Bilde eines Metallgefässes zu Monza, auf welchem zwischen den gekreuzigten Schächern ein Kreuz und darüber das Brustbild Christi zu sehen ist***) einerseits und der mittelalterlichen naturalistischen Darstellung des Sterbens Jesu andererseits. Noch näher kommt unserem Relief ein anderes Bildchen, ebenfalls in Monza, das uns Christus in der Stellung eines Oranten mit ausgebreiteten Armen, aber ohne Kreuz, zwischen den gekreuzigten Schächern zeigt.†) So ist denn die Kreuzigung an der Thür von Sta. Sabina vortrefflich geeignet, uns den Abschluss jener Entwickelungsreihe von altchristlichen Darstellungen zu vergegenwärtigen, welche sich auf den Tod Jesu beziehen, es aber vermeiden, das Ereigniss selbst, wie es sich zugetragen haben mochte, vorzuführen.††) Bekanntlich stellte die christliche Kunst der ersten Jahrhunderte sogar das Kreuz nicht in unverhohlener Weise dar, begnügte sich vielmehr mit den Andeutungen der Kreuzform im Monogramm Christi und in den sogenannten versteckten Kreuzen (cruces dissimulatae); dann erst folgte die unzweideutige Darstellung des Kreuzes; ein fernerer Schritt war die Verbindung des Lamm-Symboles Christi mit dem Kreuz; wieder um einen Grad deutlicher wurde die Symbolik, als man das aus Hals und Füssen blutende Lamm unter dem Kreuze darstellte. Des Brustbildes Christi über dem Kreuze wurde bereits oben erwähnt. Als man dazu schritt Christus in ganzer Gestalt in directe Verbindung mit dem Kreuze zu bringen, vermied man noch immer die Schilderung des Leidens am Kreuze, man begnügte sich damit, den Erlöser neben das Kreuz, das er mit der Rechten umfasst hat, zu stellen. Wie gut lässt sich auch hier wieder das Bild von Sta. Sabina einreihen, das

*) Sculptures de la porte de Sainte-Sabine à Rome, mit einer Radierung nach einem Theile der Thür (Abdruck aus der Revue archéologique, nouv. série, vol. 33. Paris 1877), p. 5.

**) Vgl. die Kreuzigung auf dem Buchdeckel in der Schatzkammer des Münsters zu Essen aus dem XI. Jahrhundert. (Abb. bei Lübke, Vorsch. z. Stud. d. kirchl. Kunst. 6. Aufl. zu S. 144) und das analoge Beispiel in einem Evangeliarium der Bibliothek zu Angers aus demselben Jahrhundert. Dantier, Les monastères bénédictins d'Italie II, 204 n. 2.

***) Abb. zu dem oben genannten Aufsatz von Saint-Laurent in den Annales archéol. XXVI und danach bei Stockbauer, S. 145; sowie bei Martigny a. a. O. p. 226.

†) Vgl. die Annales arch. a. a. O.; Martigny a. a. O. Stockbauer S. 146.

††) Vgl. zu dieser Entwickelungsreihe de Rossi, Roma sotterranea, P. J. Münz, Arch. Bemerk. über d. Kreuz etc. in den Annalen d. Vereins für Nassauische Alterthumskunde VIII (1866) 347 ff., Stockbauer a. a. O., Kraus, Roma sotterranea, Mrs. Jameson und Lady Eastlake, Hist. of our Lord II, p. 314 ff.

uns Christus ruhig ohne einen Schmerzenszug vor dem Kreuze stehend darstellt. Nur die Nägel, mit denen die Hände durchbohrt sind, erinnern an die entsetzliche Wirklichkeit und stellen so unser Bild zugleich an den Beginn der Entwicklungsreihe der späteren realistischen Kreuzigungsdarstellungen.

So weist denn sowohl der Stilcharakter des Bildes als auch die durch dasselbe vertretene Entwickelungsstufe in der Darstellung des Todes Jesu auf die Schlusszeit der altchristlichen Epoche hin. Dieselbe Zeitbestimmung ergab sich mir aus der Betrachtung der übrigen Thürreliefs, so dass ich [im Jahre 1873*)] schreiben konnte: „Das Werk hat in jeder Hinsicht den Charakter einer altchristlichen Arbeit spätestens aus dem VI. Jahrhundert. Die Darstellungen aus dem Leben Jesu: die Anbetung der Könige, die Heilung des Blinden, die Vermehrung der Brode und Fische, das Wunder zu Kana, die Ankündigung der Verläugnung Petri, Christus vor Pilatus etc., ferner die auf Moses bezüglichen Scenen, dann Eliä Himmelfahrt und Anderes ist in ikonographischer Hinsicht altchristlich, in stylistischer aber steht die hier in Frage kommende Kunst der spätrömischen ganz nahe."

Seitdem hat G. B. de Rossi, unter Anerkennung der von mir angeführten Gründe, es für möglich erklärt, dass die Thürreliefs, welche „den Typen und dem Stil der Sarkophage und Elfenbeinarbeiten des V. Jahrhunderts sehr ähnlich" seien, aus der Stiftungszeit der Kirche stammen.**) Nach dieser Aeusserung des berühmten Kenners der altchristlichen Kunst fasse ich nun meine Bemerkung vom Jahre 1873 bestimmter, indem ich sage: Stilistisch passt die Thür besser in's fünfte Jahrhundert als in's sechste, und zwar aus folgenden Gründen: Gestalten, wie diejenige des, eine antike Victoria direct nachahmenden Engels in der Elias- sowie der Habakuk-Scene, oder wie diejenige des bei der Verfolgung der Juden im rothen Meere umkommenden Pharao, eine treffliche Nachahmung einer jugendlichen römischen Kaiserfigur, würden, für sich betrachtet, sogar in eine noch frühere Zeit, etwa das II. oder III. Jahrhundert weisen; im VI. Jahrhundert aber sind sie kaum mehr denkbar. Wie so ganz antik sind ferner die vier feurigen Rosse gehalten, welche den Streitwagen des stolz mit gezücktem Schwerte darin stehenden Pharao ziehen und mit den Wellen kämpfen! Neben solchen direct der heidnisch römischen Kunst entnommenen Motiven zeigt die Thür specifisch altchristliche Elemente, die denjenigen an christlichen Sarkophagen und andern Denkmälern der ersten fünf Jahrhunderte entsprechen. Man vergleiche z. B. die Darstellung der Vermehrung der Brote und Fische an der Thür mit dem genau entsprechenden Bilde in den Katakomben des heiligen Calixtus***), oder die Gestalt des Moses bei dem Wasserwunder (Sta. Sabina) mit derjenigen an dem schönen Sarkophag aus S. Paolo fuori le mura im Lateran. Vor Allem aber zeigen uns neben einigen Gestalten von hohem schlanken Wuchse die meisten Figuren der Reliefs jene eigenthümlich kurzen stämmigen Proportionen, welche für die altchristliche Sarkophagsculptur des IV. und V. Jahrhunderts so bezeichnend sind. Von byzantinischen Einflüssen, wie dieselben etwa an den Reliefs der Kathedra des Maximianus in Ravenna aus dem VI. Jahrhundert zu Tage treten, ist hier noch nichts zu bemerken. Auch das Costüm und der Typus der Köpfe weisen uns eher in's V. als in's VI. Jahrhundert.

*) a. a. O. S. 87. 88. n. 100.

**) Musaici cristiani delle chiese di Roma, fasc. III n. 5: „Forse un attento esame le farà riconoscere contemporanee della fondazione della basilica nel secolo quinto." Die Kirche wurde von Papst Coelestin I. (422—432) gestiftet.

***) Ch. Rohault de Fleury, L'Évangile, Tours 1874 T. LV.

Christus erscheint in den Passionsscenen und in den Bildern, die sich auf seine Auferstehung beziehen, bärtig, in den Reliefs, auf denen er Wunder übend dargestellt ist, jugendlich bartlos; in der Scene, da Christus dem Petrus die Verleugnung ankündigt, hat er einen Bart, bei der Himmelfahrt ist er wiederum jugendlich und bartlos dargestellt. Dieses Schwanken zwischen dem älteren und jugendlicheren Christustypus dürfte recht bezeichnend sein für das V. Jahrhundert, welches, wie noch weiter unten betont werden wird, kunstgeschichtlich eine Uebergangszeit ist. Ein ähnliches Nebeneinander der beiden Christustypen findet sich in den Mosaiken aus dem Leben und Leiden Christi oben in S. Appollinare nuovo zu Ravenna, die ich nach dem Vorgange J. P. Richters*) in dessen verdienstvoller Schrift über die Mosaiken von Ravenna an's Ende des V. Jahrhunderts zu setzen versucht bin. Auch bezüglich des Nimbus nehmen wir an der Thür von Sta. Sabina ein Schwanken wahr, das eher dem fünften als dem sechsten Jahrhundert entspricht. In der Regel erscheint hier Christus ohne Nimbus, was für das frühere Datum spricht; einen einfachen kreisförmigen Nimbus hat er in der Scene, da er zwischen Petrus und Paulus steht, und bei der Himmelfahrt; dort wo er nach der Auferstehung dreien seiner Jünger erscheint, ist das bekannte Monogramm A☧ω in den Nimbus gebracht; der später für die Gestalt Christi so bezeichnende eigentliche Kreuznimbus fehlt an unserer Thür gänzlich. Von den übrigen Gestalten haben nur Petrus und Paulus in dem oben genannten Bilde Nimben.

Die Entstehung der Thür ist wiederholt in's XII. oder XIII. Jahrhundert gesetzt worden. Es scheint mir aber undenkbar, dass ein Künstler dieser späten Zeit so ganz in dem Stile des V. Jahrhunderts hätte arbeiten können, ohne auch nur einmal ikonographisch oder stilistisch aus der Rolle zu fallen. Uebrigens zeigt ein Blick in die Literatur, dass die Meinung, die Thür sei ein Werk der altchristlichen Epoche, einige allerdings nicht leicht wiegende Ausnahmen abgerechnet, jetzt wohl die herrschende ist.**)

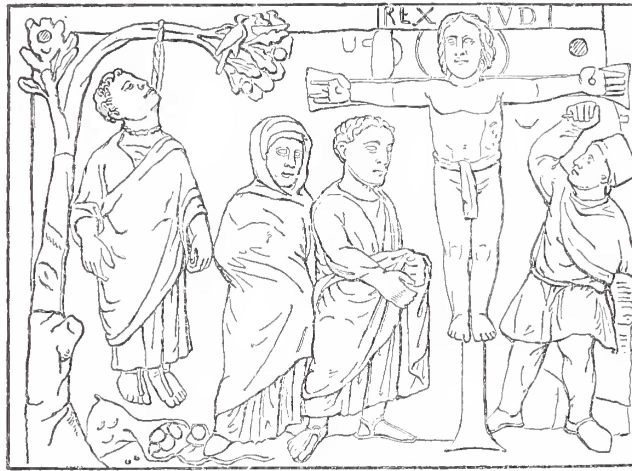
*) Dr. Jean Paul Richter, Die Mosaiken von Ravenna. Wien 1878, S. 43.

**) Bereits im vorigen Jahrhundert ist der altchristliche Charakter der Thür erkannt worden. In den im Jahre 1756 zu Rom erschienenen Annales ordinis Praedicatorum, ed. Mamachi etc. cap. XVII, p. 572, wo sich ein Stich nach der Thür findet, schreibt der Verfasser das Werk wegen der Aehnlichkeit mit Sarkophagsculpturen und anderen Denkmälern der altchristlichen Coemeterien der Zeit vor dem VII. Jahrhundert zu. D'Agincourt, Histoire de l'art II, p. 50; IV, Bl. XXII, erklärte die Thür von Sta. Sabina, welche auch er in einem Kupferstiche veröffentlichte, für ein Werk des XIII. Jahrhunderts. Um 1200 setzen sie Platner, Beschreibung Roms, T. III, Abth. 1., S. 415 und Schnaase, Geschichte der b. K. VII (1876) S. 251. Crowe und Cavalcaselle äusserten Zweifel an dieser späten Datierung und begründeten dieselben mit den vielfachen antiken und altchristlichen Anklängen. Sie waren geneigt, die Thür über das IX. Jahrhundert hinaus zurückzudatieren. (Geschichte der ital. Malerei, Engl. Ausgabe I (1864) p. 55—57; Deutsche Ausgabe, besorgt von Dr. M. Jordan, I (1869) S. 49. 50). In der italienischen Ausgabe I (1875) p. 84 aber drücken sich die Verfasser unbestimmter aus, indem sie von der muthmaasslichen Entstehung der Thür vor dem XII. Jahrhundert reden. Auf's Entschiedenste betont, unter Berücksichtigung der von de Rossi, Crowe und Cavalcaselle und dem Verfasser dieses Aufsatzes ausgesprochenen Ansichten, M. N. Kondakoff den altchristlichen Ursprung der Thür (in der bereits genannten lehrreichen Abhandlung der Revue archéologique), indem er sie als ein Mittelglied betrachtet zwischen der Kunst der ersten Jahrhunderte, wie dieselbe in den Sarkophagen erscheine, und jener zweiten Phase, von der die Kathedra des heiligen Maximian zu Ravenna (VI. Jahrhundert) eines der interessantesten und merkwürdigsten Specimina sei. Auch Marucchi

2. Das Kreuzigungsbild im britischen Museum.

Der untenanstehende Holzschnitt giebt eine Elfenbeinplatte wieder, welche sich, nebst drei andern dazu gehörigen, im britischen Museum befindet, aber offenbar in Italien entstanden ist. Auf den drei übrigen Platten finden wir dargestellt: 1) Pilatus sich die Hände waschend, die Kreuztragung und die Verleugnung Petri; 2) die Frauen am Grabe Christi; 3) die Scene mit dem ungläubigen Thomas.

Dass auch dieses Werk aus der altchristlichen Epoche stammt, ist zunächst wieder aus der ikonographischen und stilistischen Uebereinstimmung mit anderen altchristlichen Sculpturen zu ersehen.



Christus ist durchweg jugendlich, bartlos, mit langherabwallendem Haar, wie in der Regel in der altchristlichen Epoche, gebildet. Man vergleiche mit dem Christus der „Kreuztragung" die im milden, sanften Charakter übereinstimmende Gestalt Jesu an dem Sarkophage aus dem IV. oder V. Jahrhundert im Lateran, an welchem das Monogramm Christi über dem Kreuze, die Pilatusscene, die Kreuztragung etc. dargestellt sind*), und ferner den Christustypus, wie ihn die schönen Elfenbeinreliefs der Bibliotheca Queriniana zu Brescia zeigen. In der Verleugnungsscene unseres Werkes zeigt Petrus den bekannten altchristlichen Gesichtstypus. Die Art wie Pilatus sich die Hände wäscht, während ein Knabe Wasser dazu giesst, entspricht in auffallender Weise der betreffenden Scene an der Sabina-Thür. Das Costüm ist durchweg das antike, wie in anderen altchristlichen Werken, die Barbarentracht (Hosen und Schuhe statt der nackten Beine und Sandalen) des Mannes, der Christus die Seitenwunde beibringt, sowie desjenigen, welcher Christus bei der Kreuztragung geleitet, und der schlafenden Wächter am Grabe entspricht ganz der Kleidung der „Israeliten" an alt-

(La cripta sepolcrale di S. Valentino, Roma 1878 p. 41) sieht in der Thür ein Werk des V. Jahrhunderts; für altchristlich hält sie auch J. P. Richter a. a. O. S. 43. Auf halbem Wege bleibt dagegen Ch. Rohault de Fleury a. a. O. stehen, welcher (I, 122) treffende Beweise für die Verwandtschaft der Thürreliefs mit anderen altchristlichen Darstellungen beibringt, dann aber doch nicht über das VII. Jahrhundert zurückgeht.

*) Abb. bei Kraus, ed. II (1879) p. 361; Appell, Monum. of early christ. art. 1872 p. 21.

christlichen Sarkophagen. Auch die niedrige „jüdische" Mütze findet sich immer wieder in ähnlichen Fällen, so, um nur zwei Beispiele zu nennen, an dem berühmten Sarkophag des Lateran mit der Darstellung der Erschaffung Eva's, dem Sündenfall etc. (wahrscheinlich aus dem Ende des IV. oder aus dem Anfang des V. Jahrhunderts)*) und dem schon früher erwähnten Sarkophag aus S. Paolo fuori le mura derselben Sammlung, dessen Darstellungen links oben mit der Auferweckung des Lazarus beginnen.

Am Thomas-Relief und bei der Kreuzigung hat Christus den Nimbus, aber noch nicht den kreuzförmigen, der uns doch schon an den oberen Mosaiken in S. Apollinare nuovo zu Ravenna entgegentritt. Das Kreuz, an welches Christus mit den Händen geheftet ist, scheint die ältere T-Form zu haben; denn das Plättchen mit der Ueberschrift REX IVD ist offenbar nicht etwa als an den senkrechten Hauptbalken eines hohen Kreuzes geheftet zu denken, sondern als ein Bestandtheil des Rahmens. Von paläographischer Seite dürfte für die Zeitbestimmung des Werkes kaum etwas geschehen können. Die Form der Buchstaben ist allerdings diejenige der reinsten Capitalschrift, so dass man ihr gegenüber an eine sehr frühe Zeit denkt, aber in Ueberschriften erhielt sich ja die Capitalschrift Jahrhunderte hindurch neben der Uncial-Schrift**). Die überaus kurzen Proportionen der Figuren weisen uns aber wieder auf's Entschiedenste in die altchristliche Epoche. Der Umstand, dass wir neben der Kreuzigung den, durch einen am Boden liegenden Geldbeutel noch besonders als Judas charakterisirten Erhängten sehen, darf uns an der frühen Datierung des Werkes nicht irre machen, da der Selbstmord des Judas sich auch an dem Elfenbeinwerk zu Brescia findet.

So kann denn, wie ich glaube, an dem altchristlichen Ursprunge des Elfenbeinreliefs im britischen Museum kein Zweifel sein. Es kann sich nur noch um die Frage handeln, ob wir es hier mit einem Werke des V. oder des VI. Jahrhunderts zu thun haben.

Für die frühere Datierung spricht die von mir bereits hervorgehobene Uebereinstimmung mit dem altchristlichen Werke in Brescia, das doch wohl in's IV. Jahrhundert zu setzen sein dürfte***); spricht ferner die Aehnlichkeit mit Sarkophagsculpturen aus dem IV. und V. Jahrhundert.

Einen besonders frühen Eindruck macht die Platte mit den Frauen am Grabe. Wir haben eine symmetrische Anordnung wie an antiken Reliefs vor uns: in der Mitte das Grab Christi, ein auf Säulen ruhender Kuppelbau, durch dessen halbgeöffnete Thür man ein Stück eines in antiker Weise gestreiften Sarkophages gewahrt. An der Aussenseite des einen Thürflügels ist u. A. die Auferweckung des Lazarus ganz in der bekannten frühchristlichen Weise, wie z. B. an dem Elfenbeinwerk in Brescia, als Relief dargestellt. Zu den beiden Seiten des Grabes sind einander gegenüber je ein schlafender Wächter und eine der trauernden Marien so angeordnet, dass die beiden Seiten in angenehmster Weise mit einander übereinstimmen, ohne dass

*) Am Eingange der Halle im Lateran. Vgl. Kraus, a. a. O., S. 354 und Tafel VII.

**) Wattenbach, Anleitung zur lateinischen Palaeographie, S. 2.

***) Vgl. meine Notiz i. d. Mittheil. d. k. k. Centralcommission zur Erf. und Erh. der Baudenkm. Wien, XVII. Jahrgang (1872) S. LXXXIV; Richter, Mosaiken in Ravenna, S. 53; Westwood, A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum 1876, p. 33, der das V. oder VI. Jahrhundert nennt.

die Symmetrie etwa in Starrheit ausartet. Der eine Wächter zeigt uns den bekannten antiken Gestus des Ruhens, indem er den Arm über den Kopf gelegt hat.

Für das V. Jahrhundert lässt sich aber vor Allem die mit der Schilderungsweise an der Thür von Sta. Sabina übereinstimmende noch halbsymbolische Darstellung des Gekreuzigten anführen. Wie dort so hier keinerlei Leidenszug in dem in ganz aufrechter Haltung an's Kreuz gelehnten Heiland; auch am Elfenbeinrelief sind nur die Hände, nicht auch die Füsse, durchbohrt. Wie an dem Thürrelief so blickt auch hier Christus ruhig, freundlich vor sich hin. Wie dort so hier finden wir den wahrscheinlich mit der Kreuzigungspraxis*) und mit der Stelle des Gregor von Tours übereinstimmenden Lendenschurz.

Bereits in einer im Jahre 1873 veröffentlichten Notiz**) habe ich auf die Uebereinstimmung in dem Bekleidungsmotiv unserer beiden Crucifixdarstellungen hingewiesen. Marucchi zieht aus der Stelle bei Gregor von Tours in Verbindung mit dem Crucifixbilde von Sta. Sabina den Schluss, dass, als man anfing den Gekreuzigten darzustellen, man ihn wahrscheinlich nackt oder vielleicht mit einem blossen Schurz (περίζωμα) bekleidet, gab, eine Meinung, die durch das Costüm des Crucifixus auf dem Elfenbeinrelief des britischen Museums an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Gegen Ende des VI. Jahrhunderts muss man an der Nacktheit der Kreuzigungsbilder Anstoss genommen haben, denn Gregor von Tours theilt an der bereits genannten Stelle eine Tradition mit, wonach in Folge einer Vision, in welcher der Crucifixus zu Narbonne einem gewissen Presbyter Basilius erschienen sei und über seine Nacktheit geklagt habe, das Kreuzigungsbild mit einem Gewande versehen worden sei. Aus derselben Zeit, dem Ende des VI. Jahrhunderts, besitzen wir denn auch ein Kreuzigungsbild, in welchem Christus ein bis an die Füsse reichendes ärmelloses Gewand trägt. Es ist das die schon erwähnte Miniatur in der syrischen Evangelienhandschrift des Rabula. Dieses Costüm ist dann in der byzantinischen Kunst immer wieder, freilich neben einem etwa bis an die Knie reichenden Lendenschurz, anzutreffen***). An einem byzantinischen Kreuzigungsbilde aus dem Ende des IX. Jahrhunderts, nämlich der Miniatur in der berühmten Handschrift der Predigten Gregors von Nazianz in der pariser Nationalbibliothek (No. 510, Bl. 30b) sieht man unter dem stark abgeblätterten langen Gewande deutliche Spuren eines nicht ganz bis an die Knie reichenden früheren Lendenschurzes sowie auch sichere Anzeichen dafür, dass die Gestalt ursprünglich bis auf diesen Schurz nackt dargestellt war. So ist denn hier im IX. Jahrhundert mit einem Kreuzigungsbilde etwas gewissermaassen Aehnliches vorgenommen worden, wie Gregor von Tours es bezüglich des Gemäldes in Narbonne berichtet, mit dem Unterschiede freilich, dass das Gewand in Narbonne nicht gemalt, sondern ein wirklicher Vorhang war, welcher gelegentlich abgenommen werden konnte.†)

---

*) Vgl. St. Laurent i. d. Annales arch. XXVI, p. 142.

**) Ueber den Styl Niccolo Pisano's, n. 73, S. 83.

***) Vgl. die von mir angeführten Beispiele für diese doppelte Bekleidungsart in byzantinischen Kreuzigungsdarstellungen in v. Lützow's Zeitschrift f. bild. Kunst, VI (1871) 89, und in v. Zahn's Jahrb. f. Kunstwissenschaft, IV (1871) S. 336 (in dem Separatabdruck: „Die Darstellung des Abendmahls durch die byz. Kunst", 1872, S. 56) n. 1.

†) Greg. Tur. l. I, cap. XXIII . . . . qui (sc. Episcopus) protinus jussit desuper velum expandi: et sic obtecta nunc pictura suspicitur. Nam et si parumper detegatur ad contemplandum, mox demisso velo contegitur, ne detecta cernatur. Die Meinung, der Maler des pariser Kreuzigungsbildes habe aus künstlerisch-technischen Gründen die bekleidete Gestalt

Was die Literatur über das Elfenbeinrelief im britischen Museum betrifft, so sind die Erwähnungen desselben nicht häufig und deshalb schwer aufzufinden, weil es Wenigen bekannt war, dass das Werk sich im britischen Museum befindet. Bis vor Kurzem kannte ich es auch nur in einer Photographie, die ich im Winter 1871/72 bei den Herren Philpot und Jackson in Florenz erworben hatte. Nach dieser Photographie ist auch die diesem Aufsatze beigegebene Illustration gefertigt worden, doch wurde sie dann bei meinem Aufenthalt in London im verflossenen Sommer nach dem Original verbessert, welches Herr Franks, Director der betreffenden Abtheilung des britischen Museums, die Güte hatte mir zu diesem Zwecke zur Verfügung zu stellen. In der Anmerkung findet man eine Zusammenstellung von Aussprüchen über das londoner Crucifix, aus der zu ersehen ist, dass an dem altchristlichen Ursprung desselben jetzt kaum mehr gezweifelt wird*).

Christi zuerst nackt dargestellt, kann ich eben so wenig theilen, wie Kondakoff, der in seiner vortrefflichen, in russischer Sprache verfassten Geschichte der byzantinischen Kunst und Ikonographie nach Miniaturen griechischer Handschriften 1876, p. 170 n. 1., wie mir scheint, mit vollem Rechte, die anfänglich beabsichtigte relative Nacktheit der Christusfigur auf der Miniatur mit der älteren Darstellungsweise des Crucifixus in Zusammenhang bringt.

*) Die, wie es scheint, älteste, mir auch erst in London bekannt gewordene Erwähnung des Werkes findet sich in Waagen's Treasures of art in great Britain, Supplement-Band 1857, (p. 4), wo es, im Hinblick auf die Uebereinstimmung mit den altchristlichen Sarkophagen, dem V. oder VI. Jahrhundert zugeschrieben wird. Wegen der sehr kurzen Verhältnisse der Figuren hält Waagen das VI. Jahrhundert für wahrscheinlicher. Beiläufig erwähnt der Relieftafeln Hans Semper in der Zeitschrift für bildende Kunst, VI, 1871 (S. 296), als im Dom zu Mailand befindlich. Diese Ortsbezeichnung ist auf eine irrthümliche Angabe des Philpot'schen Photographien-Kataloges zurückzuführen. Semper nennt das VI. Jahrhundert als Entstehungszeit und hebt die „rein italienische Tradition, das italische Gefühl" im Gegensatz zum Byzantinismus an den Täfelchen hervor, auf deren einem bereits eine Kreuzigung erscheine. Im Jahre 1873 (Styl Nicc. Pisano's S. 83) und dann wieder in einem 1876 in der berliner archäologischen Gesellschaft gehaltenen Vortrage suchte ich nach der Photographie zu beweisen, dass wir es hier mit einem Crucifix aus dem V. Jahrhundert zu thun hätten. Den Bericht über diesen Vortrag (Archäol. Zeitung, XXXIV 1876, 42) nahm F. X. Kraus zum Ausgangspunkte einer Notiz über das Werkchen, welches er, nachdem er, wie auch ich, vergeblich im mailänder Domschatz danach gesucht, unterdessen im April 1878 im britischen Museum gefunden hatte. In dieser Notiz (Ueber Begriff, Umfang, Gesch. der chr. Archäologie, 1879, S. 54), der ein Holzschnitt beigegeben ist, spricht sich Kraus ebenfalls entschieden für das V. Jahrhundert aus, „auf welches die ganze stilistische Behandlung und die unleugbare Verwandtschaft mit den römischen Sarkophagreliefs hinweise." Rohault de Fleury, l'Évangile Pl. 88, hat unser Crucifixbild als ein im Vatican befindliches Werk des VI. Jahrhunderts im Stich veröffentlicht. Danach citiert Kondakoff wiederholt das Relief und macht in seiner Geschichte der byzantinischen Kunst und Ikonographie (S. 78) ebenfalls auf die Aehnlichkeit der Darstellung mit dem Kreuzigungsbild der Sabina-Thür aufmerksam. Grimouard de Saint-Laurent (Guide de l'art chrétien, T. IV, p. 263) hat in Florenz die Photographien nach der Elfenbeinarbeit (mit Ausnahme der Kreuzigungstafel) gesehen und schreibt dieselbe dem VI. oder VII. Jahrhundert zu. In seinem neuen Werk, Manuel de l'art chrétien, 1878, S. 184, citiert er nach Rohault de Fleury das Täfelchen mit dem Crucifixus auch wieder als im Vatican befindlich und aus dem VI. oder VII. Jahrhundert stammend. Westwood, a. a. O. p. 44, giebt Photographien nach der „Kreuztragung" und den „Frauen am Grabe" und beschreibt alle 4 Platten des britischen Museums als ein Werk aus der Epoche zwischen dem V. und VIII. Jahrhundert. Auch er betont die kurzen und robusten Proportionen der Gestalten, doch seien sie lebendig und hätten viel von dem Charakter der schönsten unter den christlichen Sarkophagen. Bestimmter datiert Garucci unser Werk, indem er in seiner Storia dell' arte cristiana, Vol. III, 1876, p. 61, von einem Elfenbeinwerk im britischen Museum redet

Nachdem ich die Gründe angegeben, welche mich veranlassen, unsere beiden Kreuzigungsreliefs dem V. Jahrhundert zuzuschreiben, bleibt noch auszuführen, weshalb dieses Jahrhundert mir besonders dazu geeignet gewesen zu sein scheint, die künstlerische Darstellung des Kreuzestodes Jesu überhaupt in Angriff zu nehmen. Im V. Jahrhundert vollzog sich der schon früher angebahnte Uebergang von der symbolischen Richtung der freundlichen milden Katakomben-Kunst mit ihrer Scheu vor der unmittelbaren Darstellung des körperlichen Leidens zu jener strengeren historisierenden Tendenz, welche auch den Märtyrertod, wenn auch noch nicht ganz der Wirklichkeit gemäss, darzustellen wagte. Dass das V. Jahrhundert in der That eine solche Uebergangszeit war, davon kann man sich in Ravenna überzeugen, wo in der Grabkirche der Galla Placidia (jetzt SS. Nazaro e Celso) die Kunst jenes Jahrhunderts an der einen Wand die anmuthige jugendliche Christusfigur noch wesentlich dem Typus des guten Hirten gemäss, wenn auch bereits mit dem Kreuze in der Hand, auf grünender Wiese, von Lämmern umgeben, deren eines vom Heiland gestreichelt wird, schuf, an der gegenüber liegenden Wand aber den Märtyrertod des Laurentius dadurch andeutete, dass der düster dreinschauende Heilige mit Buch und Kreuz in den Händen auf seinen Rost zugeht, unter welchem das Feuer bereits brennt*). Die Qualen des Feuertodes vermied hier die Kunst noch darzustellen; sie suchte aber indirect in der Phantasie des Beschauers die Vorstellung derselben zu erzeugen. An der Thür von Sta. Sabina und im londoner Elfenbeinrelief ist die Kunst in der Darstellung des Schrecklichen einen Schritt weiter gegangen. Das Martyrium ist hier bei völlig ruhiger Haltung des Heilandes durch die Nägel, welche die Hände durchbohren, entschiedener angedeutet, noch aber hält sich die Auffassung frei von jener realistischen, bis in's Einzelne gehenden Schilderung des Leidens Jesu am Kreuze, welche in den zahllosen Crucifixen späterer Jahrhunderte uns meist in grauenerregender Weise entgegentritt.

---

welches ein Beispiel für die Bekleidung des Gekreuzigten mit einem schmalen Zeugstreifen sicherlich vor dem VI. Jahrhundert zeige.

*) In dem oben erwähnten in der archäologischen Gesellschaft gehaltenen Vortrage suchte ich an diesem Beispiele, sowie an dem Nebeneinander einiger noch wesentlich altchristlicher und anderer streng kirchlicher Elemente in dem Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna diesen Uebergangscharakter des V. Jahrhunderts nachzuweisen. Zu einem ähnlichen Resultate isnd auch Kondakoff, Sculpt. de la porte de Ste. Sabine, p. 3, Richter, Mosaiken in Ravenna, S. 34, und Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrét. en Orient avant la querelle des iconoclastes, Paris 1879, p. 83 84 gelangt.



ADAM ELSHEIMER,
der Römische Maler Deutscher Nation.

So lang man wird Tugend lieben
So lang man wird Künste üben
So lang wird man sich befleissen
Den Elzheimer hochzupreisen.
Sandrart.

Als ich vor etwa zwei Jahren für den Katalog der Berliner Gemäldegalerie die Abtheilung der deutschen und niederländischen Schulen zu bearbeiten hatte, verweilte ich längere Zeit bei einem Bilde, welches in Waagen's Katalog die unbestimmte und unscheinbare Bezeichnung „Niederländische Schule (unter italienischem Einfluss" führte (No. 664). Bemerkenswerth schon durch die Anordnung — um ein kleines Mittelbild sind unten und zu den Seiten fünf noch kleinere Bildchen gruppiert — ist zunächst die Fassung des Mittelbildes, einer Himmelfahrt Mariä, auffällig, welches, wenn auch in freiester Weise verwendet, die Composition des berühmten Heller'schen Altars zeigt, den Dürer für Frankfurt a. M. gemalt hatte und der später in der Hofburg zu München bei einem Brande zu Grunde ging. Und weiter: auf einem zweiten Bildchen, der Begegnung Mariä, gewahrt man ein treues Abbild des Bockenheimer Thores. Also wieder Frankfurt, und ein Frankfurter dürfte sonach wohl der Künstler des Bildes sein! In Rücksicht auf die Entstehungszeit und bei dem Formate des Bildchen konnte füglich nur Adam Elsheimer, der „Adamo da Francfort", wie er in Rom hiess, in Frage kommen, dessen Name mir von vornherein vorschwebte, als ich mich zuerst in die zierlichen Figürchen und die zarte landschaftliche Ferne auf den Bildern vertiefte, und ich hatte die Genugthuung, dass mein Fund auch durch die Ansicht des Directors Julius Meyer bestätigt wurde.

Im vorigen Jahre bot sich wieder im Museum selbst Gelegenheit zu einer ähnlichen kleinen Entdeckung. Bei Musterung der im Kupferstichkabinet für spätere passende Aufstellung zurückgelegten Miniaturen fiel mir eine der umfangreichsten in die Augen, die ich bei näherer Prüfung ebenfalls für Elsheimer in Anspruch nehmen musste. Ein zweites und zwar ein sehr charakteristisches Werk der besten Zeit des Meisters konnte der Galerie einverleibt werden, welche bisher kein Gemälde desselben besass oder wenigstens keins zu besitzen wähnte.

Der Wunsch, die Aufmerksamkeit auf diese Bildchen unserer Galerie zu lenken, hatte mich wieder auf ein eingehenderes Studium des Künstlers geführt. Daraus ergab sich das Bedürfniss nach einer näheren kritischen Betrachtung des ebenso anspruchs-

losen als sympathischen und einflussreichen Künstlers, welcher Sandrart's ehrlich gemeinten, wenn auch in seiner poetischen Fassung recht platten Lobspruch, der das Motto dieser Studie bildet, wohl verdiente.

Während der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts bietet die Kunst zumal diesseits der Alpen ein wenig erfreuliches Bild dar. Die nordischen Künstler hatten an der Wende des Jahrhunderts in Italien das Land der Kunst entdeckt, welches ihnen bis dahin so gut wie unbekannt geblieben war, und welches sie daher um so unwiderstehlicher anzog. Allein diese Kunst, die selbst im raschen Niedergange begriffen war und fast nur noch in Venedig zu jener Zeit einzelne Koryphäen aufzuweisen hatte, war den germanischen Künstlern ihrem inneren Wesen nach allzu fremdartig und daher — für lange Zeit wenigstens — unverständlich; und indem sie sich, geblendet durch die äussere Erscheinung, derselben näherten, gaben sie ihre nationale Eigenthümlichkeit und Tüchtigkeit preis. Dieser innere Zwiespalt musste nothwendig zu einer manierierten Kunstübung führen, welche grade in den begabtesten Künstlern am stärksten und unerfreulichsten zum Ausdruck kam.

Dass der Kunstfreund von solchen Zwittererscheinungen sich abwendet, erscheint sehr begreiflich; dass aber auch die Forschung denselben nur eine ganz flüchtige und oberflächliche Beachtung angedeihen lässt, ist nicht zu rechtfertigen; denn diese Richtung bezeichnet keineswegs eine Periode des reinen Verfalls der Kunst, sondern vielmehr eine Uebergangszeit, eine Zeit des Absterbens zwar, aber auch des Entstehens. Grade damals bildeten sich nicht nur die Keime zu der grossartigen Entwicklung der Malerei in den spanischen Niederlanden wie in den holländischen Freistaaten während des siebzehnten Jahrhunderts: ein gesunder angeborener Naturalismus und die treffliche ererbte Technik verläugnen sich selbst in den manieriertesten und dem nordischen Naturell widersprechendsten Darstellungen nie völlig. Und wo sich die Künstler dieser Zeit an einfache Schilderungen der Natur halten, leisten sie Beachtenswerthes, ja Hervorragendes: so in der Darstellung des Bildnisses, des Sittenbildes und der Landschaft, welche grade jetzt als selbständige Zweige der Malerei sich völlig auszubilden beginnen.

An diesem Ringen nach dem Neuen, an der Vorbereitung einer grossartigen selbständigen Blüthe der germanischen Kunst nimmt jedoch das eigentliche Deutschland fast gar keinen Antheil. Seine geistigen und politischen Kämpfe, welche den dreissigjährigen Krieg heraufführten und in demselben ihren unheilvollen Abschluss erreichten, bereiteten der alten Kunstübung, namentlich der monumentalen Kunst ein rasches Ende und führten nach einer kurzen Zeit tiefen Verfalls derselben zu einer trostlosen Oede. Die wenigen Künstler aber, welche vereinzelt aus derselben hervorragen, konnten nur im Anschluss an eine fremde Kunst und auf fremdem Boden sich entwickeln und gedeihen.

Der bedeutendste unter diesen ist der Maler Adam Elsheimer. Am Ende dieser Epoche zu Frankfurt a. M. in bescheidenen Verhältnissen geboren und daselbst künstlerisch ausgebildet, siedelte er jung nach Rom über und entfaltete dort eine stille, leider allzu kurze Thätigkeit, welche dennoch die Aufmerksamkeit und den Beifall seiner Zeitgenossen erweckte und zugleich in mannigfachster Weise anregend

auf dieselben einwirkte. Um des willen gewinnt Elsheimer ein doppeltes Interesse für die Geschichte der Malerei und verdient eingehendere Behandlung, als er bisher in der Kunstgeschichte gefunden hat.

Freilich bedarf er keineswegs einer Ehrenrettung. Auf eine solche ist es daher hier durchaus nicht abgesehen. Elsheimer fand bei seinen Zeitgenossen, Italienern wie Landsleuten — und als solche betrachteten sich damals auch die Niederländer noch, für welche unser Künstler grade von der grössten Bedeutung wurde — die wärmste Anerkennung für seine Leistungen, und die Kunstgeschichte hat ihn von vornherein durchaus wohlwollend behandelt: Karel van Mander erwähnt in seinem 1604 niedergeschriebenen Schilder-Boeck des jungen „liebenswürdigen und gefälligen" Künstlers in wenigen, aber warmen Worten. Ein Altersgenosse und Bekannter Elsheimer's, der römische Maler Baglione, giebt in seinen um 1642 verfassten „Vite de' Pittori" eine besondere kurze Biographie desselben voll Lobes für den Mann wie für den Künstler. Jan Meyssens fügte sein Portrait der i. J. 1649 von ihm herausgegebenen Sammlung von Künstlerbildnissen bei, und den hier nach Elsheimer gefertigten Stich von Wenzel Hollar nahm Corn. de Bie in sein „Gulden Kabinet" vom Jahre 1662 mit hinüber und begleitete denselben mit einem schwülstigen Lobgedicht. Elsheimer's Landsmann, der Frankfurter Joachim von Sandrart, widmet ihm in der 1675 erschienenen „Teutschen Akademie" einen ausführlichen, auf directe Mittheilungen der Wittwe wie der Schüler und Freunde des Künstlers gestützten Bericht mit eingehender Beschreibung seiner Hauptwerke.

Während nun diese Biographieen Mander's und Sandrart's von Houbraken und seinen Nachtretern Campo Weyermann, Descamps u. A. oberflächlich ausgeschrieben wurden und dadurch das Bild des Künstlers mehr und mehr an Schärfe und Wahrheit verlor, erwarben sich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts gleichzeitig Meusel im „Museum für Künstler" und Hüsgen im „Artistischen Magazin" von 1790 das Verdienst, Elsheimer's Leben und Werke wieder mit kritischem Auge zu betrachten, und auf diesen Vorarbeiten fussend hat ein jüngerer, als Kunstschriftsteller gleichfalls allbekannter Landsmann Elsheimer's, J. D. Passavant, im Jahre 1847 im Frankfurter Archiv für Geschichte und Kunst eine sorgfältig gearbeitete Biographie des Meisters und der sich um ihn gruppierenden Künstlerschaar mit einem nach Meusel's Vorgange ausgearbeiteten Verzeichnisse seiner Werke sowie der nach ihm angefertigten Stiche herausgegeben. In der neuesten Kunstliteratur fand Elsheimer durch Schnaase, Koloff, Bürger und Vosmaer verständnissvolle und treffende Würdigung. Aber während diese Besprechungen doch nur gelegentliche und einseitige sind und ihrem Zusammenhange nach sein mussten, haben die obengenannten Biographieen Elsheimer's — selbst die Passavant's nicht ausgenommen*) — den gemeinsamen Fehler, dass sie einmal die beste Quelle für die Lebensgeschichte des Künstlers, den Baglione, nicht benutzten und offenbar gar nicht kannten, sowie dass sie die Werke weder vollständig noch kritisch genug behandelt, namentlich die für die Charakteristik und Entwicklungsgeschichte Elsheimers besonders wichtigen Zeichnungen desselben so gut wie ganz übersehen haben. Diese Lücken möglichst auszufüllen und aus dem

*) Waagen's kurze Biographie in seiner „Geschichte der Deutschen und Niederländischen Malerei" trifft dieser Vorwurf noch in höherem Maasse; dieselbe ist besonders unglücklich und dürftig zu nennen.

reichen Material, welches sich sonst ergiebt, das Bild des Meisters in seinem Leben und Wirken möglichst treu wiederherzustellen ist der Zweck, welchem die folgende Darstellung dienen will.

Adam Elsheimer wurde im März 1578 zu Frankfurt geboren. Sein Vater, der wohlhabende Schneider Anthony Elsheimer, welcher wahrscheinlich aus der Ortschaft Elsheim in der Pfalz stammte, war im Jahre vorher von Wörrstadt in Rhein-Hessen in die Main-Stadt übergesiedelt, und hatte sich hier mit Maria Reuss verheirathet: aus dieser Ehe ging Adam als erster Sohn hervor. Am 18. März 1578 ist derselbe von Adam Keck zur Taufe gehalten worden.*) Der Vater gab den Knaben, welcher früh Neigung und Befähigung zur Kunst zeigte, zu dem jungen Frankfurter Maler Philipp Uffenbach in die Lehre. Diese Wahl war jedenfalls eine glückliche, wie einige wenige erhaltene Gemälde und mehrere Stiche von dessen Hand beweisen. Uffenbach geht selbst auf die ältere deutsche Kunst, namentlich auf Dürer zurück; und wenn auch zu grösseren Darstellungen (wie der „Himmelfahrt Christi“ im Archiv zu Frankfurt vom Jahre 1599 und selbst noch in der kleineren „Verkündigung“ im Belvedere zu Wien v. J. 1600) sein Talent nicht ausreicht, so beweisen doch seine kleinen Compositionen, namentlich mehrere seiner frühen Stiche und die im Prehm'schen Kabinet des Frankfurter Archivs aufbewahrte „Anbetung der Könige“ von 1619 eine schlichte Auffassung in der Art der Kleinmeister und einen feinen Farbensinn, dessen auffallende Verwandtschaft mit Elsheimer freilich zum Theil wohl schon dem rückwirkenden Einflusse des talentvolleren Schülers zuzuschreiben ist.**)

Elsheimer muss schon sehr jung seine selbständige Künstlerthätigkeit begonnen haben, denn bereits 1597 trat Juvenel als Schüler bei dem neunzehnjährigen Maler in die Lehre. Lange hat er sich jedoch nicht mehr in seiner Vaterstadt aufgehalten. Mander, welcher im J. 1604 sein Schilderboek verfasste, nennt ihn in Rom ansässig, und aus der Art und Weise, wie er dies thut, geht hervor, dass Elsheimer sich bereits längere Zeit dort aufhielt. Dies wird durch die eigenhändige Inschrift auf einer im Dresdener Kabinet befindlichen Zeichnung des Künstlers (Adam Elsheimer f. in Roma 1600) bestätigt. Im Jahre 1600 war er also bereits dorthin übergesiedelt.

Auf der Reise nach Rom nahm er seinen Weg ohne Zweifel nach der Sitte der damaligen Künstler über Venedig. Machte er dort einen längeren Aufenthalt? Eine interessante Notiz in dieser Beziehung liefert uns die Unterschrift unter Hollar's Stich

---

*) Obgleich Gwinner in den 1867 erschienenen Zusätzen zu seinem Werke „Kunst und Künstler in Frankfurt a. M.“ diese Thatsache veröffentlicht, ist darnach doch erst im neuen Katalog der Berliner Gemäldegalerie (von 1878) die alte Angabe des Geburtsjahres (1574) richtig gestellt. Elsheimer zeichnet sich selbst und wird von seinen Zeitgenossen geschrieben: Elsheimer, Elshamer und sogar Haelsheimer; die Schreibart Elzheimer findet sich meines Wissens in älterer Zeit nur in einem Briefe von Rubens, die Namensform Aelsheimer ist wohl aus irrthümlicher Auffassung der Zusammenziehung des Zunamens mit dem Anfangsbuchstaben des Vornamens enstanden, wie er sich in Elsheimer's selbsteigenen Bezeichnungen findet.

**) Recht unvortheilhaft erscheint Uffenbach dagegen in einem Skizzenbuch der Albertina, dessen Entstehung in die Jahre 1628—38 fällt. Es enthält nüchterne Aufzeichnungen merkwürdiger Erlebnisse während einer Reise in Deutschland, sowie der Orte und Personen, die er unterwegs gesehen hatte.

von Elsheimer's Bildniss, der 1649 in der Sammlung der Künstlerbildnisse von Jan Meyssens erschien. Es heisst hier von Elsheimer: faisoit son aprentisage a Venise chez Johan Rotterhamer gran dessignateur etc. Ich finde diese Stelle in keiner der zahlreichen Biographieen Elsheimer's benutzt; vielleicht absichtlich nicht, denn in den späteren Abdrücken der Platte, welche als Beilagen zu C. de Bie's „Gulden Kabinet" 1662 erschienen, ist dieser Passus durch die Worte: faisoit son aprentisage a Francfort chez Philipp Oudenbach (sic) ersetzt. Trotzdem scheint es mir nicht gerechtfertigt, jene Angabe des Meyssens, welcher fast gleichzeitig mit Baglione und nächst ihm nach Elsheimer's Tode zuerst über diesen berichtete, vollständig mit Stillschweigen zu übergehen. Die Gemälde Elsheimer's haben im Allgemeinen, einzelne derselben sogar recht auffällig, eine gewisse Verwandtschaft mit den auch im Format vielfach gleichartigen Bildchen Rottenhammer's, sodass ein vorübergehender Einfluss desselben auf Elsheimer und ein kurzer Aufenthalt des Letzteren in Rottenhammer's Atelier zu Venedig*) keineswegs unwahrscheinlich ist.

Aus der Zeit von Elsheimer's Aufenthalt in Rom fehlt uns leider jede urkundliche Nachricht. Daher sind Sandrart's Mittheilungen über diese Periode als angeblich einzige zuverlässige Quelle unbeanstandet aufgenommen worden. Hier tritt nun Baglione's „Vita di Adomo Tedesco", die merkwürdiger Weise bisher von allen Biographen Elsheimer's unbenutzt gelassen wurde,**) ergänzend und, wie ich glaube, berichtigend ein. Sie enthält nicht nur mehrere interessante Angaben zur Vervollständigung von Sandrart's Bericht, sondern weicht in mehreren Punkten von demselben ab und widerspricht ihm sogar auf's entschiedenste. Baglione's Buch***) wurde um 1642 verfasst, während Sandrart die biographischen Notizen für seine 1675 erschienene „Teutsche Akademie" erst bei Abfassung des Buches sammelte, nachdem er schon Jahrzehnte lang aus jeder lebendigen Verbindung mit den Künstlern Italien's und der Niederlande ausgeschieden war und daher, wie wir ihm jetzt an der Hand zahlreicher urkundlicher Nachrichten über Künstler nachweisen können, selbst über ihm bekannte Zeitgenossen häufig aus dunkler Erinnerung oberflächlich und falsch berichtete. So können denn auch seine Angaben über Elsheimer, deren Irrthümlichkeit in Bezug auf seine Geburtszeit wir schon nachgewiesen haben, nicht als unumstösslich gelten, obgleich er angiebt, dass er im J. 1632 in Rom die Wittwe und die Söhne Elsheimer's kennen gelernt und obgleich er 1625 in Utrecht mit Elsheimer's Schüler Goudt, der damals aber schon irrsinnig war, verkehrte. Wo die Aussagen beider Gewährsmänner collidieren, spricht für Baglione's Angaben — abgesehen von ihrer wesentlich früheren Aufzeichnung — der Umstand, dass der Verfasser Altersgenosse Elsheimer's war, dass er ferner als geborener Römer in Rom lebte und als Künstler in (höchst unverdienter) Achtung stand und namentlich von den Päpsten bei zahlreichen Aufträgen verwendet wurde, endlich dass er in der Römischen Malergilde mehrfach als Vorstand fungierte, u. a. schon im Jahre 1618, als Elsheimer noch Mitglied der Gilde war. Er ist sicherlich mit Elsheimer nahe bekannt gewesen, wie auch aus dem Wortlaut seiner Vita hervor-

---

*) Dass Rottenhammer im J. 1605 noch in Venedig lebte, beweist die Inschrift auf einem Gemälde der Münchener Pinakothek: H. ROTTENHAMMER F. IN VENETIA 1605.

**) In der Biographie Elsheimer's, welche Paul Mantz in der Histoire des peintres von Charles Blanc geliefert hat, ist Baglione's Bericht zwar benutzt, aber nur theilweise und ohne Kritik neben widersprechenden Angaben Sandrart's und seiner Biographen.

***) Vite de' Pittore, Scultori, Architetti ed Intagliatori, dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII del 1642.

geht. Wenn er dennoch über sein persönliches Verhältniss zu demselben kein Wort verliert, so ist dies bei ihm eine löbliche Regel; sein ganzes Werk behandelt eben die zeitgenössischen Künstler in Rom, die er fast sämmtlich persönlich kannte. Da der Text Baglione's bis jetzt so gut wie unbenutzt geblieben ist, so gebe ich ihn hier vollständig wieder.

Dicono, che la palma sotto il peso si solleva; ma la Virtù talvolta sotto la fatica manca; ne v'è robustezza, ch'alla forza contrasti, se dal riposo non ha ristoro.

In questi tempi [sotto il Pontefice Paolo V.] fu Adamo da Francfort Tedesco, il quale in figurine picciole era eccellente Pittore, e le operava con bellissima arte, e maestria; e con gran gusto e buon disegno e rara invenzione le conduceva, ov'era tanta grazia e vivezza, che a qualsivoglia pittore paragonar si poteva.

Ed in quel genere picciolo accompagnava sì belli paesi, che fatti del naturale accordavano assai con quelle figurine pur dal vivo dipinte; e facevano mirabile armonia.

Vago di perfezionare i lavori vi consumava gran tempo, sicchè bene spesso terminava il lavoro, e'l guadagno: ed era a tutti d'insegnamento, che nelle opere il compagno della virtù deve essere l'onore.

Non si vedono in publico i suoi lavori, perchè operò poco, ed in forma, che nel publico avrebbe perduto.

Fu gran danno il perdere tant' uomo così presto, che bellissime cose (benchè picciole) avrebbe a pro della virtù lasciato.

Morì giovane di dolore di stomaco dicono cagionato da dipingere si picciole cose con tanto studio, ch' egli vi poneva: per cogliere il frutto della virtù, indebolissi nel fiore dell'età, e manco alla vita vinto dalla fatica.

Era di bello aspetto, ed aveva presenza di nobile. Ebbe per moglie una Scozzese, e per potere più agiatamente vivere, era dal palazzo Apostolico lor sommistrata ragionevol provvisione.

Va in volta di suo una carta finta di notte con una Maga, e con atti d'incantesimi, che rappresentano gli orrori dell' ombre, e gli spaventi dell' arte, opera assai bella, come anche di lui altre carte si ritrovano.

Morì qui in questa mia patria nel Ponteficato di Paolo V. Romano; e il suo ritratto nell' Academia di S. Luca, per eternare la sua memoria, si vede.

An festen Daten für die Biographie des Künstlers giebt auch Baglione's Bericht, so warm und frisch er als Aufzeichnung eines Zeitgenossen und Bekannten gehalten ist, und so trefflich er den Künstler charakterisiert, leider herzlich wenig. Sandrart's Mittheilungen widerspricht zunächst die Angabe, Elsheimer habe eine Schottin zur Frau gehabt. Jenem gegenüber, der sie eine Römerin nennt, werden wir dem römischen Bekannten gewiss die grössere Glaubwürdigkeit beimessen dürfen. Sodann erfahren wir durch Baglione einen interessanten Umstand, von dem Sandrart nichts weiss: dass nämlich Elsheimer's Haushalt aus dem Palazzo Apostolico ausreichend versorgt wurde, was einerseits die Anerkennung des Künstlers durch Papst Paul V. beweist, andrerseits aber auch darauf hindeutet, dass die Vermögenslage Elsheimer's keine günstige gewesen ist. Damit stimmt auch die andere Bemerkung Baglione's überein, dass Elsheimer bei seinem Streben nach höchster Durchbildung seiner Werke oft den Gewinn schon verzehrt hatte, wenn das Gemälde endlich fertig war, und Gleiches deuten die Worte unter Hollar's Stich an: „mourut poure". Von der Ver-

schuldung des Künstlers aber und von der Schuldhaft, worüber Sandrart Langes und Breites zu erzählen weiss, und von den Anekdoten, die alle späteren Biographen an dieselbe knüpfen, kein Wort bei Baglione. Nach seinem Bericht ist offenbar Sandrart's Erzählung nicht nur sehr übertrieben, sondern mindestens in der Form, die er der Sache giebt — dass nämlich Elsheimer seinen Schüler und Freund, den Ritter Hendrik Goudt von Utrecht wegen vorgeschossenen Geldes etliche Jahre lang zu Rom habe warten lassen, darüber wegen jener Schulden schliesslich in Schuldarrest gekommen, darin erkrankt und in Folge dessen bald nach seiner Befreiung aus dem Gefängniss gestorben sei — gradezu falsch. Denn Goudt, welcher zwei seiner Radierungen nach Elsheimer in den Jahren 1608 und 1610 in Rom ausführte, fertigte nach Sandrart's eigener Aussage seine späteren Stiche (mit Daten von 1612 und 1613) bereits in Utrecht, verliess also Rom etwa ein Jahrzehnt vor Elsheimer's Tode. Baglione pflegt sonst derartige Ereignisse, wie sie Sandrart schildert, in seinen Biographieen genau anzugeben; und ausserdem führt er als Grund von Elsheimer's Tode ausdrücklich ein Magenübel an, welches sich derselbe „angeblich" durch übermässige Arbeit zugezogen habe. Wäre nicht Baglione's Bericht von Sandrart und seinen Nachschreibern ganz unberücksichtigt geblieben, so könnte man auf die Vermuthung kommen, dieselben hätten ihre lamentabeln Anekdoten über die Armuth, die Gefangenschaft und den Tod des Künstlers aus dem Missverständniss von Baglione's Worten: „morì di dolore di stomaco" abgeleitet! Auf jeden Fall lässt sich Sandrart's Erzählung, die sich — wie wir sahen — schon aus anderen Gründen als stark übertrieben herausstellt, mit Baglione's Angabe, dass Elsheimer, „um behaglicher leben zu können, aus dem Palazzo Apostolico ausreichend mit Lebensunterhalt versehen worden sei", in keiner Weise zusammenreimen; und doch verdient Baglione in dieser Angabe unbedingtes Vertrauen, da er nicht nur Elsheimer persönlich nahe stand, sondern grade in künstlerischen Dingen die rechte Hand des damaligen Papstes Paul V. war.

Als Todesjahr des Künstlers wird das Jahr 1620 angegeben. Baglione bezeichnet den Zeitpunkt nur sehr unbestimmt durch die Worte: „nel Pontificato di Paolo V.", welcher von 1605—1621 regierte. Auch Sandrart nennt kein bestimmtes Jahr; allein das Jahr 1620 ergiebt sich ziemlich sicher aus einer Bemerkung, die er über einen Schüler Elsheimer's, J. E. Thoman von Hagelstein macht: dieser sei — so sagt Sandrart — im Jahre 1605 nach Italien gekommen und habe sich hier „erstlich eine Zeitlang zu Mayland, hierauf aber in die 15 Jahre zu Neapoli, Rom und Genua (bis zu Elsheimer's Tode, wie es an einer andern Stelle heisst) aufgehalten". Nach dem Wortlaute eines kürzlich (1877) durch Ruelens in seinem Werke „Pierre Paul Rubens, documents et lettres" veröffentlichten Briefes von Rubens vom 19. Juni 1622 war Elsheimer damals schon todt. Es darf daher wohl vorläufig an dem Jahre 1620 festgehalten werden.

Zur Entscheidung der Frage nach der künstlerischen Entwicklung Elsheimer's fehlt es fast an jedem sicheren Anhalt. Wie der Meister seine Gemälde nur ausnahmsweise mit seinem Namen zeichnete, so ist mir auch auf keinem derselben eine Jahreszahl bekannt. Und die zuverlässigen Ueberlieferungen in dieser Richtung beschränken sich auf einige wenige datierte Stiche nach Bildern des Künstlers, durch welche sich eben nur so viel feststellen lässt, dass die entsprechenden Gemälde nicht später als in den auf den Stichen angegebenen Jahren entstanden sind. Jedoch glaube ich mehrere Bilder Elsheimer's nachweisen zu können, welche wenigstens einige äussere Anhaltepunkte zur Bestimmung ihrer Entstehung darbieten, und die sodann

durch Vergleichung des Stilcharakters weitere chronologische Schlüsse gestatten, wie sie sonst oft sehr misslich sind. Zwei Bilder müssen nämlich noch in die Zeit seines Aufenthaltes in der Vaterstadt, also in die früheste Jugend fallen: eine kleine Ansicht Frankfurt's von Sachsenhausen aus (jetzt im Städtischen Archiv zu Frankfurt) und die sechs in Einem Rahmen vereinigten kleinen Darstellungen aus dem Leben der Maria in der Berliner Galerie (No. 664), von denen oben schon die Rede war. Das erstgenannte Bild ist als kleine Vedute kaum von Belang; von um so grösserem Interesse ist das letztere, welches aus dem Königl. Schlosse stammt. In den Typen, in der Zeichnung und Färbung, in den landschaftlichen Gründen, in der ganzen Erfindung sind die kleinen Bildchen, aus welchen das Altarwerk zusammengesetzt ist, so charakteristisch für Adam Elsheimer, dass sie trotz der schlechten Erhaltung, trotz mancher Schwächen und Abweichungen nur dem Meister selbst zuzuschreiben und nicht bloss, wie der neue Berliner Katalog vorsichtiger Weise noch thut, als „in der Art des A. Elsheimer" zu bezeichnen sein dürften. Weisen die Schwächen — mangelhafte Körperkenntniss, unruhige Composition, Mangel an Harmonie der Färbung, an Charakter im Ausdruck und an Freiheit und Feinheit in der Behandlung — auf die Jugendzeit des Künstlers, in welcher er nach Mander's strengem Urtheil „noch redelijk slecht was", so wird die Annahme ihrer Entstehung in Frankfurt durch die schon eingangs berührten äusserlichen Merkmale unterstützt: die Wiedergabe des Bockenheimer Thores auf dem Bildchen der „Begegnung" und die Darstellungsweise des Hauptbildes (Krönung Maria's), welche eine freie Benutzung von Dürer's berühmtem Heller'schen Altar ist, der bis 1615 in der Dominikanerkirche zu Frankfurt gestanden hat. Ueberdies sind in dem landschaftlichen Hintergrunde noch keinerlei italienische Motive zu entdecken, wie sie fast alle anderen Gemälde des Meisters aufweisen. Auch auf die Aehnlichkeit der auf dem Todtenbette ausgestreckten Mariengestalt mit der Figur auf einem Stiche von Elsheimer's Lehrer Uffenbach, welcher den Landgraf von Hessen auf dem Paradebett zeigt, möchte ich hier wenigstens hinweisen.

Wenn Elsheimer wirklich, wie die erste Unterschrift unter Hollar's Stich nach des Meisters Bildniss besagt, auf seiner Reise nach Rom eine Zeit lang Rottenhammer's Atelier in Venedig besuchte, so haben wir wohl auf den Einfluss dieses Künstlers, der eine dem Elsheimer verwandte miniaturartige Ausführung im kleinsten Raume zeigt, die etwas trockene und ängstliche Behandlungsweise und den kühlen Ton der harten Färbung in mehreren Gemälden Elsheimer's zurückzuführen, welche ich der ersten Zeit seines Aufenthalts in Italien zuzuschreiben geneigt bin, wie u. a. eine kleine bergige Landschaft im Besitze des H. Milani in Frankfurt und die einzelnen Heiligen-Figuren auf landschaftlichem Grunde in Petworth. In Italien, namentlich in Rom wirkten die Denkmäler der alten Kunst wie der Natur des Landes mächtig auf den jungen Künstler ein. Zunächst zwar in überwältigender Weise, indem er fremden Vorbildern zuliebe einen Theil seiner Eigenthümlichkeit aufopferte; so in einer Anzahl von landschaftlichen Darstellungen einsamer italienischer Berggegenden von ungewöhnlich grossem Umfange, welche daher dem Künstler abgesprochen oder überhaupt gar nicht zugeschrieben zu werden pflegen. Hierher gehört eine Landschaft in der Galerie zu Braunschweig von mehr als 0,80 m in der Breite, weiterhin eine Folge von sechs gleichfalls ungewöhnlich grossen Landschaften mit kleiner Staffage aus der Geschichte des Ikaros, welche sich unter der Bezeichnung „Scuola Fiaminga“ in der Galerie zu Neapel befinden. Die Formen sind, namentlich in diesen letzt-

genannten Gemälden, noch zu massig und doch zu leer, die Färbung ist zu hart, der Beleuchtung fehlt die Feinheit der späteren Bilder. Offenbar waren es die Landschaften der Carracci und des in Rom ansässigen Malers Paulus Bril aus Antwerpen, unter deren Einfluss diese Bilder entstanden. Sie zeigen einen jungen eigenartigen Künstler und sprechen schon deshalb für Elsheimer selbst, nicht für einen Schüler oder Nachahmer. Auch in den figürlichen Darstellungen macht sich die Einwirkung der grossen italienischen Kunst (der zeitgenössischen, insbesondere des Caravaggio sowohl wie in höherem Maasse der älteren klassischen Meister) zunächst in ähnlicher Weise schon äusserlich durch das Streben bemerklich, die menschliche Gestalt in grösseren Dimensionen wiederzugeben. Ein sehr charakteristisches, schon recht tüchtiges





Studienköpfe Elsheimer's. Originale in Frankfurt a. M.

Bild dieser Art ist die „Marter des hl. Laurentius“, eine Composition von strenger, trefflicher Zeichnung, klassischem Gewandzug und edler Ruhe bei kühler Färbung, die trotz der Verschiedenheit des Formates auffallend an frühere Arbeiten des P. P. Rubens erinnert — ein Umstand, der sich bei dem freundschaftlichen Verkehr der beiden fast gleichalterigen Meister ebenso sehr aus dem Einfluss Elsheimer's auf Rubens wie umgekehrt aus dem des Rubens auf Elsheimer erklären lässt. Die grosse Zeichnung zu einer „Grablegung Christi“ im Museum zu Darmstadt zeigt dieselbe auffallende Verwandtschaft mit Rubens und ein durchaus ähnliches Streben, jedoch verbunden mit einer ganz einzigen Grossartigkeit. Früher und noch bezeichnender für die Macht des Eindruckes der italienischen Natur auf den Künstler ist die „Ruhe auf der Flucht“ im Belvedere zu Wien, wo sich Correggio's Madonna della Scodella auf den ersten Blick als Vorbild verräth, und die in direktem Anschluss an Caravaggio entstandene „Verläugnung Christi durch Petrus“ in der Akademie zu Venedig (No. 245, dort bezeichnet: Unbekannt: Familienscene).

Fleissige Studien nach der Natur wie nach der Antike und den alten Meistern brachten den Künstler nach solchen zum Theil wenigstens ausserhalb seines Talentes

liegenden Versuchen bald in die richtige Bahn und zur vollen Meisterschaft, sodass Mander 1604 schon sagen konnte, er sei „door wercken een constigh werckman gheworden", und dass nach Sandrart's Angabe „in ganz Rom von nichts denn von Elzheimer's neu-erfundener Kunst im Mahlen geredt worden" sei. Die Art seiner Studien erregte schon die Aufmerksamkeit des van Mander oder seiner Berichterstatter: „er legt sich nicht besonders auf's Zeichnen — sagt der Maler-Biograph — sondern sitzt stets in den Kirchen oder an anderen Orten, um die Werke der grossen Meister zu sehen, und prägt Alles fest in sein Gedächtniss ein." Freilich ein unerhörtes Verfahren zur Zeit der Blüthe und auf dem Hauptschauplatz der akademischen Kunstübung, für welche der Aktsaal fast das einzige erlaubte Studienfeld war! Die Früchte naiver Naturanschauung, die ihn zu seinen einsamen Wanderungen in die Umgebung Rom's mit ihren ewig schönen Formen und Farben führte, und des intimen Studiums der grossen Meister lassen sich in den meisten Gemälde, namentlich aber in den Zeichnungen erkennen, welche von dem, was er gesehen hatte, eine flüchtige Niederschrift des allgemeinen Eindrucks — meist aus dem Gedächtniss — wiedergeben. Elsheimer's köstliches Skizzenbuch im Städel'schen Museum zu Frankfurt deutet unverkennbar auf eine Reihe alter Meister hin, nach deren Werken der Künstler studiert hat: vor Allen Raphael, aber auch Correggio, dann Mantegna und Lukas von Leyden, woneben sich Anklänge an Zeitgenossen wie Rubens, Jacob de Gheyn und Guercino finden, aber stets mehr oder weniger in die eigenthümliche eigene Kunstsprache übersetzt, wie wir es in ähnlicher und stärkerer Weise bei Rubens finden.

Die Entwicklung innerhalb dieser Blütheperiode des Meisters, die etwa in die Jahre 1605 bis 1620 (sein muthmaassliches Todesjahr) fällt, irgend schärfer zu charakterisieren, ist bei dem Material, welches uns allein vorliegt, nicht möglich. Zwar besitzen wir gerade aus diesen Jahren, auf welche ja die meisten noch erhaltenen Gemälde seiner Hand zurückzuführen sind, eine Anzahl Bilder, deren Entstehungszeit sich, wie bereits oben erwähnt wurde, durch Daten auf den danach gefertigten Stichen annähernd feststellen lässt — so ist nach den Aufschriften auf Goudt's Stichen der „Tobias auf der Wanderung" spätestens 1608 entstanden, die „Ceres" 1610, „Jupiter und Mercur bei Philemon und Baucis" 1612, der „grössere Tobias auf der Wanderung", „die Flucht" und „die Aurora" sämmtlich 1613, der „hl. Franciscus", welchen J. Matham gestochen hat, im J. 1611, — allein wie diese Daten immer auch die Möglichkeit weit früherer Entstehung der bezüglichen Originale zulassen, so gestattet andrerseits die bekannte Thatsache, dass im Nachlasse des Rubens sich vier Bilder von Adam Elsheimer befanden, eben nur die Vermuthung, dass diese (es sind die Ceres, die Verkündigung, die Judith und eine Landschaft in ovaler Form) vor Rubens' Abreise aus Rom und Italien d. h. vor 1608 gemalt und von ihm erworben wurden. Denn Rubens kann sie ja recht wohl auch später erst erlangt haben, z. B. aus dem Nachlasse des Ritters Goudt, was für das Ceres-Bild sogar wahrscheinlich ist. Aber auch davon abgesehen lassen sich grade die meisten eben erwähnten Bilder heute nicht mehr nachweisen oder nicht sicher identificieren.

Soweit diese Werke jedoch Anhalt bieten, soweit ferner aus den älteren bereits genannten Gemälden und nach den allgemeinen Regeln des künstlerischen Entwicklungsganges ein Schluss erlaubt ist, dürfen wir annehmen, dass die früheren Werke dieser Hauptperiode des Meisters verhältnissmässig eine Ueberfülle von Details, eine sorgfältigere und trockenere, zuweilen noch etwas spitzige Behandlungsweise, helleren Ton, grellere Beleuchtung und kühlere Färbung, die späteren dagegen grössere Ein-

fachheit und Meisterschaft in der Composition und Zeichnung, grössere Breite der Behandlung bei satterer und leichterer Pinselführung, wärmere und geschlossenere Beleuchtung, grössere Tiefe und Kraft der Färbung aufweisen. Uebereinstimmende Entwicklungs-Merkmale lassen sich auch bei den Zeichnungen des Künstlers beobachten.

Ueber Elsheimer's Persönlichkeit sprechen sich die Zeitgenossen deutlich und in günstigster Weise aus. Nach Baglione war er von „schönem Aeussern und vornehmem Auftreten", und dies bestätigt Elsheimer's Selbstbildniss in den Uffizien, namentlich für den Geschmack des Südländers jener Zeit: regelmässige, stark ausgesprochene Züge, hohe edle Stirn, volles krauses Haar von dunkelbrauner Farbe, kräftiger Bart nach damaligem Schnitt, kleine, von starken Brauen beschattete Augen mit lebhaftem Blick, welche dem Antlitz einen eigenthümlich ernsten und zugleich scharf beobachtenden Ausdruck geben; dazu schwarze Tracht von gewählter Einfachheit.

Die äussere Erscheinung interessierte den Italiener vor Allem, und ein besseres Zeugniss als „presenza di nobile" glaubte der Römische Cavaliere seinem Collegen gewiss nicht geben zu können. Die Biographieen seiner Landsleute bieten uns dagegen den nöthigen Anhalt zur Beurtheilung seines inneren Wesens. Elsheimer's hervorstechendster Charakterzug scheint Liebenswürdigkeit und Herzensgüte gewesen zu sein. „Er ist sehr freundlich und Jedermann gern in Allem zu Gefallen," so schildert ihn Karel van Mander, offenbar nach Berichten befreundeter Landsleute, die damals in Rom lebten oder eben von dort zurückgekommen waren. Nicht ohne Interesse ist dafür auch der oben bereits angeführte Brief von Rubens, worin dieser über eine Erfindung Elsheimer's, den Grund der Kupferplatten zu präparieren, sich ausspricht und dabei ausdrücklich bemerkt, dass der Künstler ihm sein Geheimniss „amorevolmente" mitgetheilt habe. Das deutlichste Zeugniss für seine freundliche, entgegenkommende Art ist sein Zusammenleben mit einer Reihe von Künstlern aus dem Norden, aus Deutschland wie aus Holland und den spanischen Provinzen der Niederlande, die sich um ihn als ihren Meister sammelten. Mit beiden Pijnas und mit Pieter Lastman lebte und studierte er gemeinsam, E. Th. von Hagelstein wurde durch ihn nach Sandrart's Bericht sogar fünfzehn Jahre (bis zu Elsheimer's Tode) an Rom gefesselt. Der ältere David Teniers soll zehn Jahre lang sein Schüler gewesen sein (eine übertriebene Angabe, die ich später berichtigen werde); und Hendrik Goudt lebte nicht nur Jahre lang mit Elsheimer in Rom zusammen: seine ganze Thätigkeit ging in Stecherarbeiten nach E.'s Werke auf, und als der vornehme Dilettant später in Utrecht den Verstand verlor, war seine kleine Galerie von Gemälden des Meisters nicht nur die höchste Freude des Unglücklichen, sondern er vermochte auch noch mit Verständniss sich über dieselbe zu unterhalten.

Dieser Freundeskreis, an welchen sich — wie wir später sehen werden — noch ein viel grösserer von jüngeren Künstlern anschloss, die in Elsheimer ihr leuchtendes Vorbild sahen, beweist am besten, dass er nicht der abgeschlossene melancholische Sonderling war, den theilweise schon Sandrart, namentlich aber dessen Nachschreiber aus ihm gemacht haben. Weder van Mander noch Baglione geben uns auch nur den geringsten Anhalt dafür; und in der Unterschrift unter Hollar's Stich, in der er zuerst „d'un humeur melancolique" genannt wird, geben die unmittelbar folgenden, wohl aus Mander entlehnten Worte „se trouent ordinairement dans les Esglises ou en quelque viéle Ruine, exersent de la façon son estude" den Aufschluss für diese Bezeichnung. Jene Worte waren der Keim, aus welchen sich die späteren Fabeln über den „tweede Democriet", wie ihn schon Houbraken nennt, entwickelten. Els-

heimer erscheint als eine ächte, durchaus originelle Künstlernatur, gewohnt im Anschauen der Natur und der alten Kunst seine Studien zu machen, welche er — schon nach Mander's Zeugniss — nicht dem Papier anzuvertrauen, sondern nur in das Gedächtniss einzuprägen liebte. Dafür aber musste ihm allerdings jede Gesellschaft störend sein; nur volle Einsamkeit konnte ihm für solche Studien die nöthige Ruhe und Sammlung geben, und darum suchte er dieselbe, nicht aber aus Abneigung gegen die Geselligkeit.

Baglione betont ausdrücklich die Ehrenhaftigkeit und Selbstlosigkeit von Elsheimer's Charakter; nur nach der höchsten Vollendung des Kunstwerks strebte der Künstler — so etwa sagt der Biograph — wenn auch der Gewinn darüber verloren ging, und war sonach ein leuchtendes Vorbild dafür, dass auch im künstlerischen Streben Ehrgefühl die Tüchtigkeit begleiten soll.

Baglione sowohl wie Mander bezeugen auch Elsheimer's ausserordentlichen Fleiss bei seinen eigenartigen Studien sowohl wie in der Durchführung seiner Gemälde; ja Baglione vermuthet, sein Fleiss habe seine Gesundheit untergraben. Lebendiges Zeugniss dafür bietet die bei so kurzer Lebensdauer und der sorgfältigen Durchführung der Bilder verhältnissmässig grosse Zahl seiner Gemälde, von denen nahezu 80 noch erhalten sein müssen, und deren er wohl die doppelte Zahl gemalt hat. Schon dadurch allein wird Sandrart's moralisierende Bemerkung darüber, dass er sich im Gefängniss „doch selbsten wieder nicht (wie er billig thun können und sollen) durch Arbeit geholfen, sondern sich darüber sehr betrübet" u. s. w. ebenso hinfällig, wie Houbraken's alberne Philosophiererei über den modernen Demokrit, abgesehen davon, dass wir jene ganze Geschichte Sandrart's mit Wahrscheinlichkeit in das Reich der Künstlermythen zu versetzen haben.

Fassen wir diese vereinzelten Züge zusammen, so ergiebt sich keineswegs das Bild eines Sonderlings, sondern vielmehr das einer in Erscheinung wie im Auftreten ansprechenden Persönlichkeit von naivem kindlichem Sinn und entgegenkommendem Wesen, aber bei vorwiegender Innerlichkeit und einem Ernst, vermöge dessen er sich voll und ganz dem hohen Lebensberufe hingab, zu welchem ihm Talent und Begeisterung bestimmt hatten.

Bei der Ueberschau über Elsheimer's Werke fällt zunächst das aussergewöhnlich kleine Format derselben auf. Es ist erklärlich, dass eins seiner Bilder, welches nicht einmal zu den allerkleinsten gehört, in Berlin unter die Sammlung der Miniaturen statt in die Gemäldegalerie gelangen konnte. „Gleich wie unser Vatter Adam der erste gewesen unter allen Menschen, — so schreibt Sandrart in seiner weitschweifigen Manier — also ware dieser der erste Adam, der in der Mahlkunst kleinerer Bilder, Landschaften und andern Curiositäten sich also hoch und natürlich erhoben, dass er ein Vorgeher und Vatter worden, dessen Manier, als der allervollkommensten, auserlesensten und natürlichsten in allen Theilen alle andern Mahler nachgefolget." Und auch Koloff geht bei seiner trefflichen Charakteristik des Künstlers davon aus, dass er „der Vater der eigentlichen Klein- und Feinmalerei" gewesen sei. Ich möchte indess diese Behauptung nicht uneingeschränkt gelten lassen. Abgesehen davon, dass Elsheimer's Lehrer Philipp Uffenbach für seine Gemälde schon mehrfach ebenso kleines

Format wählte, und dass bereits die deutschen Kleinmeister, insbesondere Altdorfer dasselbe bevorzugten, bewegte sich die Landschaftsmalerei, wie sie sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, namentlich seit Patenier und Herri de Bles in den Niederlanden auszubilden begann, mit Vorliebe in kleinem Rahmen: so Lucas van Gassel, später Hans Bol in seinen Aquarellen, Jan Brueghel, in Deutschland Hans Rottenhammer u. A.

Waren diese Künstler, besonders die beiden letztgenannten, die in Italien kurz vorher und zum Theil noch mit Elsheimer zusammen thätig waren, schon in der äussern Form seine Vorgänger und Vorbilder, so sind sie es auch in der Wahl der Gegenstände und in der Art der Darstellung: auch sie liebten biblische oder mythologische Motive als Staffage ihrer Landschaftsschilderungen. In dieser Richtung also war Elsheimer kein eigentlicher Neuerer; wohl aber hat er zuerst und allein eben sowohl die vollendet künstlerische Form für diese Art der landschaftlichen Kleinmalerei wie auch das harmonische Verhältniss zwischen Landschaft und Figuren gefunden, mögen nun diese oder jene vorwiegen. Schon Baglione, der es auch in der Würdigung der künstlerischen Eigenthümlichkeiten Elsheimer's allen anderen Biographen zuvorthut, hebt diese „mirabile armonia" ausdrücklich hervor. Nur sehr wenige Bilder sind rein figürliche oder rein landschaftliche: eine Staffage, und sei sie auch noch so klein, hat jede seiner Landschaften, und zwar geben sich diese Figürchen, die auf den ersten Blick sich nur als einfache Wanderer darstellen, bei näherer Beobachtung meist als historische Persönlichkeiten zu erkennen: hier als heilige Familie, dort als die Jünger von Emaus und dergl. biblische und mythologische Typen mehr. Umgekehrt spielt aber auch bei den wesentlich figürlichen Darstellungen, bei den historischen Vorwürfen jeder Art die Landschaft, oder sagen wir allgemeiner das Lokal, eine hervorragende Rolle; denn ist die Darstellung nicht, wie gewöhnlich, in die freie Natur verlegt, so pflegt grade die Schilderung des Innenraumes, worin die Scene spielt, besonders betont zu sein.

Innerhalb dieser Form und Art der Darstellung sind die figürlichen Motive bei Elsheimer im Gegensatz zu den obengenannten niederländischen Landschaftsmalern vom Ende des sechszehnten Jahrhunderts (wie Bol, Valkenburgh, Brueghel u. s. w.), fast niemals einfach dem gewöhnlichen Leben entnommen, selbst dann nicht, wenn die Figuren nur als verschwindend kleine Staffage in der Landschaft erscheinen, sondern der Geschichte, sei es nun der Bibel oder der klassischen Mythologie entlehnt und geben sich als solche deutlich zu erkennen, während die ebengenannten Künstler, wenn sie ähnliche Gegenstände als Staffage ihrer Landschaften malen, sie derart realistisch behandeln, dass sie sich wie Scenen des Alltagslebens ausnehmen. Es ist von Interesse, einen Blick auf die Auswahl dieser Motive zu werfen. Die biblischen stellen einfache, wenig bewegte Scenen aus dem Leben der Patriarchen und Christi, seltener auch der Apostel dar, und diesen schliessen sich vereinzelte Darstellungen von Heiligen oder Legenden-Vorgänge an. Unter den Zeichnungen treffen wir schon häufiger auch auf bewegtere Compositionen, namentlich aus der Leidensgeschichte Christi. Fast alle diese Motive finden wir auch in den Werken von Vorgängern und Zeitgenossen Elsheimer's, aber nur gelegentlich und wie zufällig; in ihrer Ausschliesslichkeit, in der bewussten Wahl derselben kommt bei Elsheimer zuerst eine ausgesprochen gemüthliche Seite, das entschieden Genreartige zum Vorschein, welches eben durch seine Schüler und Nachfolger der holländischen Kunst überliefert wurde und in derselben namentlich durch Rembrandt seine Vollendung erhielt.

Die klassischen Motive, die Elsheimer ebenso gern verwendet, entlehnt er fast ausnahmslos den Metamorphosen Ovid's, welche grade durch seine Gemälde und gleichzeitig durch die dem Schilderboeck van Mander's beigefügte mythologische Erläuterung der Metamorphosen in Künstlerkreisen wie im Publikum allgemein bekannt und beliebt wurden. Daher sehen wir dieselben Motive auch von den nordischen Künstlern, welche sich in Rom an Elsheimer anschlossen, mit Vorliebe behandelt und in einer besonderen Form und Richtung, die wir die arkadische nennen können, in der holländischen Malerei weiter ausgebildet.

Elsheimer hat es auch nicht verschmäht, gelegentlich eine allegorische Darstellung zum Vorwurfe zu wählen: ich nenne die von Baglione beschriebene seltene Radirung der Hexe und das bekannte Bild der Pinakothek zu München, welches nach Sandrart's ausführlicher Beschreibung das Opfer der Menschen um Erfüllung ihrer mannigfachen Wünsche und Verlangen darstellen soll; auch die von Hollar gestochenen Reiche der drei Göttinnen gehören hierher. Doch giebt Elsheimer auch diese Motive in grösserer Schlichtheit und Klarheit, sodass wir eine einfache Opfer- oder Zauberscene vor uns sehen, an deren allegorische Bezüge wir erst denken, wenn der ästhetische Genuss Genüge gefunden hat.

Einzig unter den Werken Elsheimer's, sowohl als Bildniss wie als Gestalt in Lebensgrösse, steht sein Selbstportrait in den Uffizien da. In der Auffassung und in der Behandlung, in der feinen, kühlen Färbung und dem trocken pastosen Farbenauftrag nähert sich dasselbe am meisten den guten Bildnissen des jüngeren Frans Pourbus welcher gleichzeitig mit Elsheimer im ersten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts in Italien (am Hofe der Gonzaga zu Mantua) lebte.

Seine landschaftlichen Motive wählt der Künstler durchweg aus der weiteren Umgebung von Rom. In den einsamen kleinen Thälern der Campagna, auf den Abhängen der Albanerberge, zuweilen auch auf den Höhen von Tivoli oder Narni machte Elsheimer seine Studien, aus welchen er in freier Weise seine Landschaften und landschaftlichen Hintergründe gestaltete. Damals boten aber diese Gegenden nicht nur ihre schönen Formen und Farben, welche sie noch heute zu dem bevorzugten Studienbereich der Landschaftsmaler machen; ein Hauptschmuck derselben waren noch die Wälder mit uralten Bäumen und reicher Farbenpracht der Belaubung, wie sie in Elsheimer's Bildern eine so hervorragende Rolle spielen.

Einfach und anspruchslos wie der Umfang und wie die Motive seiner Bilder ist auch die Auffassung derselben. Wir sahen, dass Elsheimer bewegtere Vorgänge nur ausnahmsweise darzustellen unternimmt. Daher schildert er auch nicht das Leben in seinen Gegensätzen, nicht die höchste Erregung der menschlichen Leidenschaften oder die Natur in der Aufregung ihrer Elemente, auch nicht vorwiegend die reine Schönheit der Form oder das sinnlich Reizende der äusseren Erscheinung. Ein schlichter Grundton geht durch alle seine Schöpfungen hindurch, seien sie landschaftliche oder figürliche Darstellungen, biblische oder mythologische Vorwürfe: die Innerlichkeit und gemüthliche Auffassung. Das germanische Gefühl für das Heimliche und für behagliche Häuslichkeit spricht sich bei ihm zuerst wieder rein und voll aus, mag er nun Innenräume oder die freie Natur schildern. Wir finden dasselbe bereits bei Dürer und den deutschen Kleinmeistern im Anschlusse an diesen; später ist es der Grundzug der holländischen Malerei, insbesondere Rembrandt's, welcher wie Dürer die gesammte Kunst seines Landes beherrscht und in sich zur grossartigsten Entfaltung bringt. Gewissermaassen vermittelt und übertragen wird diese Auf-

fassungsweise Dürer's auf Rembrandt grade durch Adam Elsheimer. In Compositionen wie der Barmherzige Samariter, der Tobias auf der Reise, die Flucht nach Aegypten, Joseph von seinen Brüdern in den Brunnen gesenkt, Philemon und Baucis, der Satyr beim Bauer u. a. m., welche Elsheimer mit Vorliebe behandelt und in Gemälden, Zeichnungen und Radierungen immer wieder darstellt, finden wir diese herzliche Auffassung einfach menschlicher Vorgänge, das Erfassen der innerlichen Seite, des Gemüthslebens ganz besonders deutlich ausgesprochen. Andrerseits zeigen die Landschaften des Künstlers mit ihren lauschigen Thälern, worin dichte Baumgruppen ihre schönen mächtigen Formen auf heller Luft abzeichnen oder auf der stillen Fläche eines kleinen Gewässers wiederspiegeln, mit ihrem weiten Ausblick in die leicht bewegte Ferne, die in den Strahlen der Abendsonne erglüht, die gleiche innerliche Emfindungsweise, den Ausklang einer sehnsuchtsvollen Stimmung des Herzens*).

Wenn Elsheimer in ähnlicher Weise wie Rembrandt die Schilderung des Gemüthslebens und der Stimmung in der Landschaft unternimmt, so erreicht er dies doch theilweise auf anderen Wegen. Rembrandt erstrebt seine Wirkung vorwiegend durch den Contrast des Innern mit der gewöhnlichen, ja selbst hässlichen Form; Elsheimer zeigt dagegen einen ausgesprochenen Schönheitssinn, dessen Ausbildung er wesentlich mit seiner Umgebung und seinen Vorbildern in Rom verdankte. Grade dieses feine Gefühl für Schönheit der Form und eine gewisse Grösse der Auffassungsweise ist wesentlich mitbestimmend bei dem Eindrucke, welchen Elsheimer's Werke hervorrufen. Die schönen, gross gehaltenen Formen in den Bewegungen des Erdreichs, in den Massen der Bäume, in den Details, wie den kleinen Pflanzen im Vordergrunde und den mächtigen alten Steineichen, Lorbeer u. a. italienischen Bäumen, im Zuge der Wolken ebenso sehr wie in den Figuren bringen eine eigenthümlich stilvolle Wirkung hervor, welche in anziehender Weise mit dem kleinen Umfange der Bilder contrastiert und vermöge desselben zwar keinen grossartigen, wohl aber einen idyllischen Charakter trägt. Insbesondere die menschliche Gestalt bildet er sehr „wohlgefällig", mit glücklichen Verhältnissen, im Nackten (wie z. B. in der „Syrinx" des Berliner Bildes und in manchen Zeichnungen) von einer eigenthümlichen Weichheit, für welche ihm Correggio Vorbild war, und die später ähnlich in Rembrandt's nackten Frauengestalten wiederkehrt.

Dabei fällt er keineswegs in akademische Bildung seiner Gestalten, sondern wahrt die individuelle Form in so glücklicher Weise, dass sie stets einen frischen, lebenswarmen und originellen Zug besitzen. Ueberhaupt: so entschieden ideal die Auffassungsweise Elsheimer's ist, so entschieden basiert dieselbe auf seinen Studien direkt nach der Natur**). Seine Neigung, auf einsamen Gängen sich in die Natur

---

*) Koloff charakterisiert Elsheimer's Auffassungsweise treffend: „Mit der pikanten Art, die Bilder zu beleuchten und bis in's Einzelne sorgsam auszuführen oder geistreich anzudeuten, verbindet Elzheimer eine originelle Weise, die biblischen und mythologischen Gegenstände aufzufassen: Genreartiges und Landschaftliches wirken hier zusammen und vereinigen sich zu einem Ganzen." Noch eingehender führt dies nach ihm Vosmaer aus: „C'était ce charme du naturel, de la naïveté, du sentiment intime; c'etait ce principe qui exprimait la beauté par autre chose encore que par la grandeur et le style, qui exprimait son côté intime, la profondeur et la multiplicité de la vie intérieure."

**) Dies heben schon seine frühesten Biographen ausdrücklich hervor: Sandrart in seiner schwülstigen Ausdrucksweise: „wann man seine Gemähle durch einen Spiegel gegen

zu vertiefen und den künstlerischen Eindruck derselben in sich aufzunehmen, wird uns von allen seinen Biographen erzählt und, wie wir sahen, sogar gröblich missdeutet. Den interessantesten Beweis für diese Art seiner Studien liefern uns seine Zeichnungen, namentlich das Skizzenbuch im Städel'schen Institut. Soweit diese nicht flüchtige Entwürfe zu Compositionen oder, was nur selten der Fall ist, ausgeführte Blätter mit besonders durchgebildeter Lichtwirkung sind, haben sie in der That fast ausnahmslos den Charakter von mehr oder weniger flüchtig hingeworfenen Erinnerungen an Figuren oder Scenen, landschaftliche Motive oder Effecte, welche der Künstler kurze Zeit vorher gesehen und beobachtet haben mochte, sei es in einsamer Natur oder mitten unter dem Volke; denn grade einzelne Figuren oder kleinere und grössere Gruppen aus dem Volke, gleichgiltig bei einander stehend, in eifriger Unterhaltung, vorwärts schreitend oder in eiligem Lauf, sind die am häufigsten sich wiederholenden Motive in Elsheimer's Zeichnungen.

Die Mittel, deren er sich bedient, um seine Absichten zu erreichen, sind rein malerische. In seinen Gemälden ist auch nicht der geringste Nachklang mehr von der architektonischen Anordnung zu entdecken, welche die Werke des Quattrocento und theilweise auch die der kurzen Blüthezeit im Cinquecento in Italien auszeichnen. Schon die Venezianer und gründlicher Correggio hatten mit dieser strengen, kirchlichen Compositionsweise gebrochen und die malerische Anordnung innerhalb der Landschaft mit den Mitteln des Colorits und des Helldunkels an die Stelle gesetzt. An diesen Meistern hat auch Elsheimer seine malerische Behandlungsweise ausgebildet wie ihn andrerseits das Verständniss der Form vorzugsweise durch Raphael's Werke vermittelt wurde.

Wenn Koloff von Rembrandt sagt, dass er „alle Vorzüge der Farbe vereinige: Pracht und Klarheit, Kraft und Zartheit, Gluth und Tiefe," so lässt sich das Gleiche auch von Elsheimer's Gemälden behaupten. Seinen Farben wohnt eine ganz eigenthümliche sammetartige Tiefe inne, welche ihn von allen seinen Zeitgenossen, aber auch von seinen Schülern und Nachahmern, namentlich den Landschaftern unterscheidet. Das Grün des Laubwerks, welches bei den meisten gleichzeitigen vlämischen Malern, selbst bei Jan Brueghel, im Vordergrunde einen giftig grünspanartigen Ton zu haben pflegt, während es in der Ferne so stark in's Blaue fällt, dass jetzt, nachdem auch einzelne Farben in sich Veränderungen erlitten haben, manche Landschaften dieser Schule dadurch völlig ausser Harmonie gekommen sind, ist bei Elsheimer von einer ganz eigenartigen Tiefe und Milde und zeigt sich als harmonische Lokalfarbe, auch wenn er es je nach der Individualität der einzelnen Baumarten, nach der Jahres- oder Tageszeit in der feinsten Weise mehr in's Gelbliche, Bläuliche oder Bräunliche übergehen lässt. Ueberhaupt machen sich die Lokalfarben bei Elsheimer noch im vollen Maasse geltend. Dieselben sind unter sich durch ihre Zusammenstellung und ihre Uebergänge zur feinsten Harmonie abgestimmt, nicht aber schon durch einen Gesammtton, welcher in der holländischen Malerei eine so hervorragende Rolle spielt, beherrscht. Hierin wie in dem Reichthum und der Kraft seiner Lokalfarben zeigt sich Elsheimer besonders dem Rubens verwandt. Wie bei diesem, so ist

das natürliche Leben angesehen, eines wie das andere sich ereignet, als ob es eine Sache gewesen wäre"; und Baglione in seiner eleganten Schreibweise: „in quel genere picciolo accompagnava sì belli paesi, che fatti del naturale accordavano assai con quelle figurine pur dal vivo dipinte; e facevano mirabile armonia".

auch bei ihm das Roth die herrschende Lokalfarbe, nach welcher die übrigen gestimmt sind, und zwar ist es meist ein tiefer Pupurton, welchen der Künstler durch ein benachbartes Weiss in seiner vollen Kraft und Gluth zur Geltung zu bringen liebt. Durch dieses Roth wird der Meister in den Stand gesetzt, das Grün in der Landschaft so ausserordentlich tief zu stimmen und dasselbe doch zugleich völlig klar und leuchtend erscheinen zu lassen. Grade die durchgehende Klarheit der Färbung bei aller Tiefe und selbst bei der Dunkelheit der Schatten in seinen Nachtstücken ist ein ebenso sicheres Kennzeichen für die ächten Gemälde des Meisters wie die ausserordentliche Helligkeit seiner Lüfte. Der Künstler weiss darin ebenso fein das Gefühl der Ferne, die unendliche Tiefe des Raumes wie die Stimmung der Landschaft zum Ausdruck zu bringen.

Diese Wirkung geht aber nicht blos aus seiner Farbengebung hervor, sondern sie beruht ebensosehr auf dem Momente der Beleuchtung. Das Spiel von Licht und Schatten steigert sich bei Elsheimer noch nicht, wie bei Rembrandt, zum ausgebildeten Helldunkel, wohl aber benutzt er es in geschicktester und wieder dem Rubens verwandter Weise, um den Zauber der Farbe und der Formen dadurch zu erhöhen. Es sind die Probleme der verschiedenartigsten Beleuchtung, welche er in seinen Gemälden zu lösen bestrebt ist; und die Art wie er dabei verfährt, zeugt von einem Studium und einem Geschmack, welche verwandte Bestrebungen gleichzeitiger Künstler, namentlich des Caravaggio — mag derselbe auch noch so anregend auf Elsheimer eingewirkt haben — weit in den Schatten stellen. Grade diese Seite seiner Kunst erregte daher die Bewunderung der Zeitgenossen am meisten und übte die weiteste und nachhaltigste Wirkung: Rembrandt's Ausbildung des Helldunkels ist indirekt und direkt durch Elsheimer beeinflusst, und von Rubens kennen wir u. a. in seiner „Flucht nach Aegypten" (in Cassel und im Louvre) wie in der „Alten, die Kohlen aufbläst" (Galerie zu Dresden) deutliche Nachahmungen von Elsheimer's Art zu beleuchten. Der Künstler geht auch dabei unmittelbar auf die Natur zurück und hält sich mit grosser Pietät an dieselbe. Mit Vorliebe wählt er möglichst complicierte und besonders wirkungsvolle Beleuchtungsarten: in seinen Landschaften das Licht der eben aufsteigenden, hell in's Land scheinenden Morgensonne, wie in der von Goudt gestochenen berühmten „Aurora" der Braunschweiger Galerie, oder das glühende Licht der Abendsonne, deren Strahlen die Höhen der Berge und die Spitzen der mächtigen Baumgruppen vergolden und ein warmes Licht selbst in die tiefen Schatten ergiessen. Oder er zeigt uns die Landschaft beim fahlen Licht des Mondes, zuweilen selbst nur beim Funkeln der Sterne (wie in dem „Brande von Troja" der Münchener Pinakothek). Doch begnügt er sich dann fast niemals mit diesem einfachen Lichte: Fackeln in Händen der Figuren im Vordergrund, Feuer, um welche sich Hirten in der Ferne gelagert haben, endlich die Spiegelungen dieser verschiedenen Lichter in der glatten Fläche eines Wassers, bringen neben dem Hauptlicht noch die verschiedensten Lichtwirkungen hervor und tragen dazu bei, die allzu dunkeln Schattenmassen aufzuhellen und mannigfaltig zu beleben. Das gleiche doppelte künstlerische Bestreben tritt auch bei den figürlichen Compositionen hervor, bei welchen er besonders gern künstliche Beleuchtungsarten anbringt. Die „Verspottung der Ceres" in der Galerie zu Madrid und „Philemon und Baucis" in der Dresdener Galerie sind die durch Goudt's Stiche bekanntesten Beispiele dafür. Die „Befreiung des Petrus" bei Lord Elgin, „Pallas" und „Amor und Psyche" im Fitzwilliam Museum zu Cambridge u. a. Bilder schliessen sich diesen nahe an. In allen ist die Beleuchtung mindestens eine doppelte

oder dreifache, und die Eigenart jedes einzelnen Lichtes wird in ihrer Wirkung mit grösster Treue wiedergegeben, aber zugleich mit glücklichem künstlerischen Sinn und Geschmack das Grelle und Eintönige, welches jedem künstlichen Licht in der Natur mehr oder weniger anhaftet und das bei Caravaggio, besonders aber bei Honthorst eine so unangenehme Wirkung hervorbringt, gemässigt und abgetönt, namentlich durch das Zusammenwirken der verschiedenen und meist verschiedenartigen Lichter. Daher sind in diesen Bildern die dunkelsten Schatten noch klar, die hellsten Lichter nie empfindlich grell und die Lokalfarben noch in feinster Abtönung wirksam.

Wie bei jedem grossen Meister, so lassen sich auch bei Elsheimer verschiedene Manieren der technischen Behandlung unterscheiden: die sorgfältige, selbst noch ängstliche der Jugend und die freie, breitere der Manneszeit. Die erstere ist zugleich kühler in der Färbung und trocken pastos im Auftrag, die letztere dagegen, die wir auf den meisten seiner Gemälde finden, ist bei aller Vollendung, die das Format der Bilder erfordert, von einer grossen Weichheit im Colorit, welche den Farben köstliches Email und sammetartigen Glanz verleiht, und zugleich von grosser Sicherheit und Leichtigkeit der Pinselführung, die bald ausführt, bald nur geistreich andeutet. Ein Beweis für die Solidität der Technik Elsheimer's ist der fast völlig unveränderte Zustand, in welchem seine Bilder, soweit sie nicht von Restauratorhand angegriffen worden, auf uns gekommen sind.

Elsheimer's grosse Anschauungsweise zeigt sich am deutlichsten in seinen Zeichnungen. Wer zum ersten Male eine solche unter die Augen bekommt, wird auf Rembrandt oder Rubens, gelegentlich auch auf Lievens oder Claude rathen: so breit und effektvoll, so gross und energisch sind dieselben in der Regel gehalten. Schon Sandrart hebt dies hervor: „E. war in der Vollkommenheit und im Guten so fest gegründet, dass wenn er mit der Feder oder Kreiden nur einen Umriss gemachet, er darinnen mehrern Verstand zeigte, als andere durch unverdrossene Mühe und Arbeit konnten zu Wege bringen." Sie sind fast ausnahmslos in breitester Weise mit der Feder in Sepia ausgeführt und zuweilen mit etwas Tusche noch in Effekt gesetzt, seien sie nun erste Ideen zu einer Composition, flüchtige Erinnerungen von Natureindrücken oder, was am seltensten der Fall ist, rasch nach der Natur hingeworfene Studien. Form und Bewegung sind stets meisterhaft verstanden, das Motiv ist mit wenigen flüchtigen Strichen treffend gegeben, die Beleuchtung von schlagender Wirkung, bei einzelnen landschaftlichen Skizzen sogar schon von feiner Stimmung, wie denn auch hier und da bei aller Flüchtigkeit eine gradezu zarte Wirkung erzielt ist. — Auch in den Zeichnungen machen sich natürlich verschiedene Manieren nach der Entstehungszeit kenntlich: sorgfältigere, in den Verhältnissen zuweilen noch wenig glückliche, in ihrer Flüchtigkeit manchmal nahezu rohe Zeichnungen, ebenso die in deutlichem Anschluss oder als direkte Copien aus älteren Meistern wie Raphael, Mantegna, Lukas von Leyden entstandenen Blätter, die man füglich meist der früheren Zeit zuzuweisen hat, und solche von vollendeter Breite und sicherster Meisterschaft aus der späteren Zeit. Selten nur kommen ganz durchgeführte Blätter vor, die dann, sauber gezeichnet, mit Tusche laviert und weiss gehöht, den Gemälden des Künstlers in der Wirkung ganz nahe stehen.

Ich habe diesem Aufsatze einige Facsimiles nach Zeichnungen Elsheimer's aus seinem Skizzenbuche im Städel'schen Museum beigegeben. Die beiden weiblichen Köpfe (s. S. 59) sind charakteristische Beispiele seiner Studien nach Raphael, namentlich gemahnen sie an die Köpfe in dessen Leben der Psyche. Zugleich zeigen sie



„Verspottung Christi."
Federzeichnung in Sepia und Tusche, von Elsheimer. Original im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.

Elsheimer's meisterhafte Art, die Form bestimmt und sicher wiederzugeben. Die grosse „Verspottung Christi" (S. 69) bietet ein treffliches Beispiel für seine Art zu componieren. Sie ist noch von besonderem Interesse, weil sie uns eine bewegte Scene mit einer grösseren Zahl von Figuren vorführt. Einige andere Blätter werden beim Schlusse dieses Aufsatzes in Facsimiles vorgeführt werden.

Adam Elsheimer war auch Radierer. Wir wissen dies bereits durch Baglione und Sandrart, die beide einige seiner Blätter namhaft machen, besitzen aber auch alte Copien verschiedener Radierungen, namentlich von Hollar. Dennoch sind dieselben bis heute selbst in der Specialliteratur noch wenig, ja das Hauptblatt noch gar nicht beachtet, in keiner Sammlung vollständig vertreten, und wo ihrer überhaupt existieren, meist in schlechten Abdrücken, obenein mit elenden Nachahmungen und Copien untermischt. Ich komme später auf dieselben zurück und bemerke hier nur, dass auch seine Handhabung der Nadel die leichte, bald zierlich ausführende, bald nur geistreich skizzierende Manier zeigt, welche wir in seinen Gemälden kennen lernten. Dass er auch als Radierer der unermüdlich suchende Künstler war, bezeugt uns der obenerwähnte, kürzlich veröffentlichte Brief von Rubens an Pieter van Veen, worin derselbe über eine besondere Manier Elsheimer's sich ausspricht, welche darin bestand, dass er seine Platte mit einer weissen Masse deckte, in welche er radierte, ein Verfahren, über das ihn Elsheimer seiner Zeit selbst belehrt habe.

Wollen wir Elsheimer hiernach seine Stellung innerhalb der Geschichte der Malerei anweisen, so darf er zwar nicht unter die Künstler ersten Ranges gesetzt werden, da seine Kunstweise keine ganz in sich vollendete oder nach einer bestimmten Richtung hin die Kunst abschliessende genannt werden kann. Vielmehr entspricht seine Erscheinung in manchem Betracht derjenigen der italienischen Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts: nicht in der Vollendung, sondern im rastlosen Streben nach derselben, in der naiven Anschauung und Vertiefung in die Natur liegt der Hauptreiz seiner Werke und zugleich der Erfolg und Einfluss, welchen dieselben hatten. Ein wirklicher Neuerer aber war Elsheimer durch seine eigenthümliche Auffassung, welche Wahrheit mit tiefer Empfindung vereinigt, durch die Art, wie er seine figürlichen Darstellungen mitten in die Landschaft hineinstellt, und wie er durch die landschaftliche Stimmung die gemüthvolle Auffassung seiner Compositionen noch verstärkt, endlich durch seine kunstreiche, mannigfaltige Art der Beleuchtung. Ein Künstler von solcher Anlage konnte den Zeitgenossen nicht lange verborgen bleiben, am wenigsten in Rom, welches schon damals Kunstjünger aus allen Ländern anzog. In der That erfahren wir durch Sandrart, dass „dahero in ganz Rom von nichts denn von Elzheimers neuerfundener Kunst im Mahlen geredt worden."

Dadurch, dass sich diese Theilnahme und Bewunderung des Künstlers von Seiten seiner Zeitgenossen zugleich zu einem sehr wesentlichen Einflusse desselben auf verschiedene Richtungen und Schulen der Malerei gestaltet, gewinnt Elsheimer für die Entwicklung der Malerei eine Bedeutung, welche selbst über seine specifisch künstlerische noch hinausgeht. Nach dieser Richtung hin müssen wir den Spuren des Meisters noch einen Augenblick zu folgen suchen, denn Elsheimer ist zwar in seiner Wirkung auf einige wenige Künstler bereits gewürdigt worden, nicht aber nach Umfang und Bedeutung dieses Einflusses.

Es gelten zunächst mehrere Künstler als eigentliche Schüler Elsheimer's. Zuvörderst zwei Deutsche. Jacob Ernst Thoman von Hagelstein, kam nach Sandrart's Angabe 1605 nach Italien, wo er bis zum Tode Elsheimer's in Rom seinen Aufenthalt nahm. Er soll dessen Manier in seinen kleinen Landschaften so treu nachgeahmt haben, dass „seine ruhmwürdige Hand oftermalen für des berühmten Elzheimers seine geachtet worden." Bilder von ihm kommen meines Wissens wenigstens unter seinem Namen in keiner Sammlung vor. Vielleicht geht eine kleine nette Flusslandschaft im Amalienstift zu Dessau auf ihn zurück, deren Bezeichnung ich I. H. las; sie trägt den Charakter eines sehr sauberen Nachahmers von Elsheimer.

Von Johannes König aus Nürnberg wissen wir gerade umgekehrt weit mehr aus seinen erhaltenen Gemälden wie aus überlieferten Nachrichten. Durch die Bezeichnung auf einem Miniaturgemälde im Handzeichnungs-Kabinet zu München: Johann König Fecit in Roma 1613, erfahren wir, dass er damals in Rom sich aufhielt und muthmaasslich Elsheimer's Unterricht genossen hat. Daten auf anderen Gemälden beweisen, dass er noch nach dem Jahre 1650 thätig war. Seine Landschaften, von denen hier eine Folge von vier Bildern in der Akademie zu Siena genannt sei, schliessen sich an Elsheimer's frühere römische Manier, auch in dem verhältnissmässig grösseren Umfange an, allein neben den Bildern seines Meisters nehmen sie sich recht nüchtern aus. König bringt es nicht über die Nachahmung hinaus, die Farbe seiner Bilder ist tief, aber eintönig, die Composition ohne Originalität.

Als Schüler Elsheimer's nennen bereits Sandrart und de Bie auch den alten David Teniers. Nach dem Zeugniss des letzteren Autors, welcher allerdings dem jüngeren Teniers persönlich nahe stand, soll er sogar zehn Jahre bei Elsheimer „gewohnt" haben. So lange kann derselbe jedoch überhaupt nicht in Rom gewesen sein. Denn da Rubens als sein erster Lehrer angegeben wird und dies nur zwischem den Jahren 1598 bis 1600 (den Jahren der Aufnahme des Rubens in die Gilde und seiner Abreise nach Italien) der Fall gewesen sein kann, konnte er frühestens um 1600 nach Rom gehen, welches er 1606 bereits wieder verlassen hatte; denn in dieses Jahr fällt schon seine Aufnahme in die Gilde zu Antwerpen, wo er seitdem verblieb. Uebrigens ist der Einfluss, den Elsheimer auf den älteren David Teniers ausgeübt hat, keineswegs besonders stark; wir würden sogar ohne jenes Zeugniss aus seinen Bildern einen so nahen Zusammenhang schwerlich erkennen. Zwar behandelt er ausser seinen Bauernstücken, in denen er am originellsten und tüchtigsten erscheint, ähnliche Gegenstände und auch in ähnlichem Format wie Elsheimer, aber seine Figuren sind gedrungen und derb, mehr dem van Balen verwandt, seine Färbung heller und greller, in der Art seiner vlämischen Zeitgenossen.

Mit weit mehr Verständniss ging ein anderer vlämischer Maler, der grosse Altmeister der vlämischen Kunst, Peter Paul Rubens, auf Elsheimer's Kunstweise ein. Freilich können wir dieses gewaltige Genie, dem es gegeben war, von jedem grossen Künstler, den er studierte, einen Theil in sich aufzunehmen und in eigenartigster Weise für seine Kunstsprache zu verwerthen, keineswegs einen Schüler oder auch nur einen Nachfolger Elsheimer's nennen; aber als er mit ihm in Rom bekannt wurde — wir haben dafür jetzt ein eigenhändiges Zeugniss von Rubens in dem mehrfach angeführten Briefe an Pieter van Veen — suchte er sich ihm zu nähern, erwarb eine Anzahl seiner Gemälde (in seinem Nachlasse waren vier Bilder Elsheimer's) und verschmähte es nicht, sogar nach dessen Bildern und Zeichnungen zu copieren, worüber uns gleichfalls der Katalog seines Nachlasses und ein Stich Soutman's be-

lehren. Hat man das Auge erst einmal daran gewöhnt, den Zwerg mit dem Riesen, die Miniaturen Elsheimer's mit den Kolossalgemälden des Rubens zu vergleichen, so werden manche verwandte Eigenschaften wenigstens für die erste Periode des Rubens auffällig. Ohne Zweifel war der Einfluss gegenseitig: Elsheimer's Anschauung wurde durch Rubens eine breitere, grössere, seine Behandlungsweise freier und flotter; Rubens hingegen lernte an dem Schmelz und der Tiefe von Elsheimer's Färbung, die in den ersten Gemälden des Rubens noch die Kälte und Härte seiner Lehrer zeigt, und ebenso an seiner geschlossenen Beleuchtung und seiner stilvollen Auffassung der Landschaft. Als Gemälde, welche direkt im Anschluss an Elsheimer entstanden, nenne ich hier ausser den bereits erwähnten beiden Darstellungen der Flucht nach Aegypten in der Galerie zu Cassel (datirt 1614) und im Louvre zu Paris, sowie der „Alten, welche Kohlen anbläst" in der Dresdener Galerie, noch eine stilvolle Landschaft mit römischen Ruinen im Louvre aus dem Vermächtnisse Lascazes, und „Venus bei Vulkan" in der Brüsseler Galerie. Der Copie des Rubens, welche im Katalog einfach als „ein Opfer nach A. Helshamer" aufgeführt wird, lag wohl Elsheimer's oben erwähntes allegorisches Bild in der Pinakothek zu München oder das „Opfer zu Lystra" im Städel'schen Insitut zu Grunde. Auch die wenigen Radierungen, welche auf Rubens zurückgeführt werden dürfen und dessen früherer Zeit angehören, scheinen mir den Einfluss von Elsheimer's Radiermanier zu verrathen.

Weit nachhaltiger und bedeutender war jedoch Elsheimer's Einfluss auf die holländische Kunst. Zwar finden wir grade unter seinen holländischen Schülern und Nachfolgern keinen Künstler von hervorragender Bedeutung, keinen, welcher nicht Elsheimer's Kunst mehr oder weniger verblasst und entstellt wiederspiegelte, aber in der holländischen Malerei entwickelte sich allmälig, durch Schüler und Nachahmer unseres Meisters übertragen, eine dem Elsheimer verwandte Auffassung als Grundcharakter.

Als sein glühendster Verehrer, der durch seine meisterhaften Stiche die Gemälde Elsheimer's am treuesten und besten reproduciert und sie in den weitesten Kreisen bekannt gemacht hat, verdient hier der Ritter Hendrick Goudt vorangestellt zu werden. Er lebte laut der Inschrift auf seinen Stichen in den Jahren 1608 bis 1610 in Rom mit Elsheimer zusammen. Seine Schicksale sind durch Sandrart's Erzählung allgemein bekannt. — Als Stecher kommt ihm Jan van de Velde sehr nahe, der jedoch mehr in der Manier Elsheimer's als nach ihm gestochen hat. Seine Folgen von Tageszeiten, von Nachtstücken u. a. m., welche namentlich in den Jahren 1615—1622 enstanden, sind ächt Elsheimer'sche Effekt-Compositionen. Während wir von Goudt keine Gemälde mehr nachweisen können, sind uns von Jan van de Velde mehrere erhalten, welche — wie namentlich eine kleine Landschaft mit römischen Ruinen und dem Tobias als Staffage in der Braunschweiger Galerie — in gleicher Weise wie die genannten Stiche direkt auf Elsheimer als Vorbild zurückgehen. Doch ist er in diesen Gemälden nüchterner, kleinlicher und dabei heller und kälter in der Färbung als Elsheimer. Dass er in Italien war und dort unter den Augen des Meisters studierte, ist nach mehreren Stichen römischer Ansichten von seiner Hand wie nach dem Motiv des Braunschweiger Bildes allerdings wahrscheinlich, wenn auch der Holländer sich in diesen italienischen Ansichten durch einen starken Beigeschmack vom Charakter seines Heimathlandes verräth.

Jan's Bruder Esaias van de Velde zählt Passavant wohl mit Unrecht zu Elsheimer's Nachfolgern. Wo er ausnahmsweise entfernt an diesen erinnert, liegt es

näher, auf den Einfluss seines Bruders Jan zu schliessen. Doch ist es nicht uninteressant, hieran zu sehen, wie selbst auf die Begründer der nationalen Landschaft in Holland Elsheimer's stilvolle landschaftliche Compositionen wenigstens indirekt ihren Einfluss ausübten.

Ausserdem geht aber eine ganze Klasse der holländischen Landschaftsmalerei, die nahezu ein Jahrhundert geblüht hat, und die wir wohl am passendsten als die arkadische bezeichnen können, direkt auf Elsheimer zurück. Der bekannteste Vertreter dieser Richtung und der in gewisser Beziehung auch mit Recht als Begründer derselben gefeierte Meister ist Cornelis Poelenburg. Er soll in der Jugend lange in Italien gelebt haben, jedenfalls also noch zu Elsheimer's Lebzeiten, da er 1586 geboren wurde. Sandrart, von Utrecht her sowie durch den gemeinsamen Lehrer Bloemart näher mit ihm bekannt, sagt von ihm, dass er „zu Abraham Blomart in die Lehre gestellt worden — hernach Rom und Florenz besucht und nach Art des unvergleichlichen Adam Elsheimer's seine Landschaften, die Bilder aber auf Raphael's Manier zu machen sich beflissen.“ Dass es mit dieser Aeusserung in Bezug auf die Landschaften Poelenburg's seine Richtigkeit hat, davon überzeugt man sich durch einen Blick auf einige seiner Compositionen. Aber ich glaube, Poelenburg hat sich auch für seine Figuren (seine „Bilder“, wie Sandrart sich ausdrückt) in erster Reihe Elsheimer und nicht Raphael zum Vorbilde genommen, wenn er auch letzteren ebenso fleissig studiert haben mag wie Elsheimer selbst. Denn nicht nur finden wir gelegentlich unter seinen Staffagen Compositionen von Elsheimer mehr oder weniger treu copiert, wie den Tobias auf der Reise, die Flucht nach Aegypten, den hl. Laurentius u. s. w., vor Allem weisen seine Figuren in ihrem Verhältniss zur Landschaft, in ihren Proportionen, ihrer Gewandung und zum Theil selbst in ihren Typen direkt auf Elsheimer's Vorbild. Poelenburg's Bilder besitzen meist einen gewissen idyllischen Reiz, aber denen Elsheimer's kommen sie in Kraft und Tiefe der Färbung, Wahrheit und Poesie der Auffassung selten auch nur nahe. Als ein Hauptwerk nenne ich beispielsweise eine Landschaft in der Galerie des Haag, mit der Staffage der Botschaft Merkur's an Herse, ein Bild, das offenbar unter dem direkten Einflusse der gleichen köstlichen Composition Elsheimer's in den Uffizien entstanden ist. In der Regel leiden aber Poelenburg's Bildchen an einer etwas flauen und eintönigen Färbung, die im Laubwerk ein charakteristisches mattes Graugrün zeigt, an einer etwas glatten Behandlung und einer einförmigen, fast schablonenhaften Auffassung. Dennoch fand der Künster bei seinen Zeitgenossen grossen Anklang, selbst bei Rubens, welcher, wie wir wissen, durch Sandrart mehrere Bilder bei ihm bestellen liess; und eine beträchtliche Reihe von Künstlern schloss sich ihm unmittelbar an, wie A. Cuylenborch, Jan van der Lys (oder Lisse), Franz Verwilt, Jan van Bronkhorst, C. Willaerts, P. van Hattick, J. Olis, Daniel Vertanghen und schliesslich Geraerd Hoet, welcher noch bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts diese arkadische Landschaftsmalerei in abgeblasstester Form behandelt.

Zu diesen Schülern und Nachfolgern Poelenburg's pflegt mit Unrecht auch Bartholomaeus Breenbergh und zuweilen auch Uytenbroeck gerechnet zu werden. Denn Breenbergh ist nicht, wie angegeben wird, „um das Jahr 1620“ geboren, sondern hielt sich vielmehr in diesem Jahre (nach der Aufschrift auf einer Zeichnung im Besitze des Herrn Weigel in Leipzig) bereits in Rom auf, und nach der Aufschrift auf einer andern Studie im Ryks-Museum zu Amsterdam befand er sich noch im Jahre 1627 dort. Breenbergh kannte also wahrscheinlich Elsheimer noch persönlich und hat sich ohne

Zweifel direkt nach dessen Werken gebildet; denn namentlich seine früheren Gemälde haben vor denen des Poelenburg die effektvollere Beleuchtung, kräftigere Färbung und energischere Behandlung voraus.

Moses van Uytenbroeck geht allerdings noch entschiedener auf Elsheimer zurück. Schon Vosmaer hat nachgewiesen, dass er nicht erst im J. 1600 geboren sein kann, wie bislang angenommen wurde, sondern mindestens um ein Jahrzehnt früher, da bereits datierte Werke aus d. J. 1615 von ihm vorhanden sind und sogar ein Stich nach einem seiner Bilder von Willem Swanenburch, der bereits 1612 starb. Der letztere Umstand macht es wahrscheinlich, dass er damals schon aus Italien zurückgekehrt war. Seine früheren Gemälde kleineren Umfangs, von denen mehrere die Jahreszahl 1622 tragen, geben den landschaftlichen Charakter der Umgebung Rom's, namentlich die Höhen von Tivoli, besonders treu wieder und nähern sich dem Elsheimer in der fast übertrieben tiefen Stimmung des grünen Laubwerks, den massigen Baumgruppen und der emailartigen Behandlung. Seine umfangreicheren Gemälde wirken unangenehm eintönig durch ein fahles Grün, schwere Färbung und gröbere Ausführung. Die Staffage, die er nach Elsheimer's Vorbild in seinen Radierungen wie in seinen Gemälden der Tobiassage, der antiken Mythologie, mit besonderer Vorliebe dem Mythus des Argos entlehnt, steht in der Zeichnung, namentlich je grösser die Figuren sind, sehr hinter Elsheimer zurück; häufig ist sie gradezu roh. Auch die Landschaftsmaler Willem van Nieulant (Ansicht des Campo Vaccino im Belvedere zu Wien, datiert 1612) und Martin Ryckaert (Ansicht von Tivoli in den Uffizien, datiert 1614) zeigen in ihren früheren Bildern, dass sie in Rom den Einfluss Elsheimers' erfuhren.

Die genannten Maler haben meist auch radiert und schliessen sich in ihren Produkten dieser Art gleichfalls mehr oder weniger an Adam Elsheimer an. Entschiedener noch gilt dies von einem Künstler, der mir nur als Radierer bekannt ist: J. W. Busse, welcher in einzelnen seiner kleinen Blätter (Waldgründen mit Nymphen und Faunen) die bekannten Radierungen Elsheimer's, die gleiche Gegenstände behandeln, fast nachahmt und zwar in geistvollster Weise*).

Von dieser Gruppe von Landschaftsmalern, bei welchen die Figuren in der Regel nur als kleine Staffage innerhalb der Landschaft eine ganz ähnliche Rolle spielen wie in den meisten Landschaften von Elsheimer, bildet Moses van Uytenbroeck in seinen grösseren figurenreichen Gemälden den Uebergang zu einer andern Gruppe holländischer Künstler, welche etwa gleichzeitig oder etwas früher in Rom vorwiegend figürliche Compositionen schufen, die sie nach Elsheimer's Vorbilde in landschaftlicher Umgebung und genreartig auffassten. Schon Sandrart nennt unter ihnen den Pieter Lastman**) und den Jan Pijnas als Freunde und Genossen Elsheimer's. Von beiden Künstlern kennen wir die genaueren Daten ihres Aufenthalts in Rom nicht. Den Ersteren erwähnt Mander 1604 als einen jungen Künstler, „daer goede hope toe is, wesende nu in Italien"; Letzterer wird etwa gleichzeitig nach Italien gegangen sein. Ihre frühesten datierten Bilder fallen fast gleichzeitig um das Jahr 1608. Beide Künstler sind sich ausserordentlich verwandt; jedoch steht Pijnas, von welchem nur wenige Gemälde und Zeichnungen auf uns gekommen sind, hinter

*) Näheres über ihn s. in dem soeben ausgegebenen Heft von J. Meyer's Künstlerlexicon.

**) Lastman's Geburtsjahr muss vielleicht noch früher als 1580 gesetzt werden, da schon eine Zeichnung aus dem Jahre 1598 (bei Herrn Weigel in Leipzig) vorhanden ist.

Lastman entschieden zurück. In der Wahl ihrer Motive, seien sie der Bibel oder der antiken Mythe entlehnt, in der Anordnung, in den landschaftlichen Gründen wie in der tiefen Färbung ihrer Bilder lehnen sie sich unmittelbar an ihren Studienfreund Elsheimer an und kommen ihm in ihren frühesten Werken, namentlich in den minder umfangreichen, ziemlich nahe. Allein ihre Auffassung ist gröber und weniger intim, ihre Gestalten sind gedrungen und gewöhnlich, ihre Färbung ist nach holländischer Art mehr im Ton gehalten. Sie stellen sich darin als Nachfolger und Schüler des Cornelis van Harlem, des Abraham Bloemaert und ähnlicher älterer holländischer Maler dar. Die kühle Beleuchtung und die glatte Behandlung zeigen den Einfluss, den gleichzeitig auch Caravaggio auf sie ausübte.

Dem Jan Pijnas ähnelt sein jüngerer Bruder Jacob Pijnas, für dessen Biographie bis jetzt jeder Anhalt fehlt, so dass er über jenen fast in Vergessenheit gekommen ist. Doch sind seine (meist Jac. Pijnas signierten) Zeichnungen*) häufiger als die seines Bruders; und einige ebenso bezeichnete Gemälde seiner Hand sind mir im Kunsthandel und in kleinen Privatsammlungen vorgekommen. Namentlich erstere bekunden den unmittelbaren Anschluss an Elsheimer noch stärker als die Werke seines Bruders. — Auch Jacob van Swanenburgh, der erste Lehrer Rembrandt's, vor Lastman und Pijnas, zeigt in dem einzigen mir von ihm bekannten Gemälde, einer Procession auf dem Petersplatze in der Galerie zu Kopenhagen (datiert 1628) den Einfluss unseres Meisters in ähnlicher Weise.

Den Genannten reiht schon Vosmaer mit Recht den Claas Moeijaert unmittelbar an. Ich glaube, dass auch er den Elsheimer selbst in Italien gekannt und studiert hat; denn seine früheren Bilder (aus dem Anfange der Zwanziger-Jahre) und zum Theil auch seine Radierungen zeigen einen noch stärkeren Einfluss des deutschen Meisters als selbst die Werke des Lastman und der beiden Pijnas. Ich nenne nur ein kürzlich erworbenes Bild im Museum des Haag: „Merkur der Herse erscheinend“ vom Jahre 1624, bei welchem dem Künstler Elsheimer's köstliche Darstellung des gleichen Gegenstandes in den Uffizien zum Vorbild diente. Von vornherein ist Moeijaert heller und einheitlicher im Ton als Lastman, plumper in seinen Gestalten, wirkungsvoller, aber auch derber in Beleuchtung und Auffassung. Diese Eigenschaften setzten ihn in den Stand, später unter dem direkten Einflusse Rembrandt's ein Meisterwerk wie die grosse „Berufung des Matthäus“ in der Braunschweiger Galerie zu schaffen.

Dem Moeijaert am nächsten steht Gerrit Claesz Bleker**) von Harlem, sowohl in seinen seltenen Gemälden (in Braunschweig und Pesth) als in seinen Radierungen und Zeichnungen (im British Museum und in der Kunsthalle zu Hamburg). Obwohl die Daten seiner Werke nicht vor die Dreissiger-Jahre hinaufgehen, darf er doch wohl auch der Zeit nach den genannten Künstlern angeschlossen werden, da ihn Ampsing schon 1628 als „tüchtigen Landschafter und guten Figurenmaler“ rühmt. Dass er Italien besuchte, scheint mir aus seinen Werken hervorzugehen; muthmaasslich geschah dies jedoch erst nach dem Tode Elsheimer's, sodass dessen Einfluss wohl nur auf das Studium seiner Bilder zurückzuführen ist. Bleker ist neben Elsheimer

*) Das späteste mir bekannte Datum, 1650, findet sich auf einer Zeichnung des Berliner Kabinets: „Christus auf dem Wege nach Emmaus“.

**) So zeichnet er sich selbst auf Gemälden, Zeichnungen und Radierungen. Gleichzeitige Urkunden und Schriftsteller nennen ihn auch Bleecker, Bliecker und Bleyker. Er starb im Februar 1656.

derb, oft selbst roh und plump in der Auffassung und in der Wiedergabe der Formen; sein stark realistischer Zug zeigt sich am vortheilhaftesten in seinen grossen Radierungen von Thieren.

Eigenartiger und talentvoller als diese Künstler, in deren Kreis er gleichwohl gehört, erscheint ein anderer gleichzeitiger holländischer Meister der Nachfolge Elsheimer's: Leonhart Bramer von Delft. Vosmaer hat zuerst und in treffender Weise seine Bedeutung sowohl wie seine direkte Abstammung von der Kunstweise Elsheimer's in's Licht gesetzt. Im Jahre 1590 geboren, wanderte er 1614 durch Frankreich und Italien nach Rom; 1625 war er bereits wieder in seine Heimath zurückgekehrt. Seine Jugendbilder zeigen dieselben biblischen und mythologischen Motive wie Elsheimer's Werke, dieselbe Vorliebe für das kleine Format, eine noch über seinen Meister hinausgehende, allzu grosse Tiefe der Färbung, einen pastosen Auftrag, bis zur Uebertreibung grelle Lichtwirkungen durch Abendbeleuchtung oder Kerzenlicht. Namentlich malt er mit Vorliebe Nachtstücke mit scharfem Lichteffekt, welche sich unmittelbar an Elsheimer'sche Werke wie die Ceres, Philemon und Baucis, die Befreiung Petri u. a. anschliessen. Was ihn von Elsheimer von vornherein unterscheidet, ist neben der Neigung zu greller Beleuchtung bei schwarzen Schatten, das ausgebildete Helldunkel, der einheitliche, meist kühle bläuliche Ton der Färbung, die derbe, oft roh effektvolle Auffassung sowie eine entsprechende, im kleinsten Raum oft übertrieben breite Behandlungsweise.

Im Gegensatze gegen die Werke Elsheimer's werden uns selbst Bramer's Gemälde, so wenig als die des P. Lastman, Moeijaert u. A. oder die jener arkadischen Landschafter wie Poelenburg und Breenbergh, völlig genügen. Sie befriedigen weder das Auge vollständig noch sprechen sie wirklich zum Herzen. Alle die Genannten erfassen nur die eine oder andere Seite von Elsheimer's Kunstweise und bemühen sich, dieselbe einseitig und oberflächlich auszubilden; sie schaffen daher keine in sich abgeschlossenen Kunstwerke, um so weniger, als keiner von ihnen ein eigenartiges Talent besitzt. Aber sie sind, historisch betrachtet, um deswillen von Bedeutung, weil sie eben die Tradition von Elsheimer's Auffassungsweise, in's Holländische übertragen, dem grossen Genie überliefern, welches berufen war, die holländische Kunst zu ihrer vollen Eigenthümlichkeit und zugleich zu ihrer höchsten Blüthe zu führen. Grade in seiner Beziehung zu Rembrandt ist Elsheimer in neuerer Zeit besonders viel genannt und eingehend gewürdigt worden, namentlich von Kolloff, Bürger und Vosmaer. Alle sind darin einig, dass Elsheimer in hervorragender Weise auf die künstlerische Entwicklung Rembrandt's eingewirkt, und zwar theilweise sogar direkt auf ihn eingewirkt habe. Vielleicht ist man in letzterer Beziehung etwas zu weit gegangen: wenigstens fehlt es an festen Anhaltepunkten zum Beweis eines wesentlichen direkten Einflusses seiner Werke; denn von einem persönlichen kann selbstverständlich nicht die Rede sein. In Rembrandt's Auctionsinventar wird weder ein Gemälde noch eine Zeichnung oder Radierung Elsheimer's namhaft gemacht; selbst Goudt's Stiche nach Elsheimer finden wir nicht ausdrücklich verzeichnet, wenn dieselben auch in den Mappen mit gemischtem, nicht näher bezeichneten Inhalt sich befunden haben könnten. Die wegen ihrer Lichtwirkung zuweilen auf Elsheimer's Einfluss zurückgeführten Radierungen Rembrandt's, namentlich verschiedene Nachtstücke, sind doch zweifellos mehr in Anlehnung an holländische Nachfolger unseres Meisters, wie namentlich an Bramer, geschaffen; und die im Geschmacke Elsheimer's radierte grosse „Flucht nach Aegypten" ist, wie jetzt bekannt, eine Ueberarbeitung der Platte

von Rembrandt's älterem talentvollen Freunde Hercules Seghers nach einem „Tobias auf der Reise“ von Adam Elsheimer. Wenn ich nun auch einen direkten Einfluss Elsheimer's auf Rembrandt durch Gemälde, Stiche und Zeichnungen, die Rembrandt in Holland verhältnissmässig häufig zu Gesicht kommen mussten, bei der ohnehin sehr verwandten Auffassungsweise beider Künstler nicht schlechthin läugnen möchte, so glaube ich doch daran festhalten zu müssen, dass Elsheimer's Kunstweise im Wesentlichen erst aus zweiter Hand dem Rembrandt überliefert wurde: seine eigenthümliche Compositionsweise innerhalb der Landschaft, seine Kostüme, seine naturgetreue genreartige Auffassung, seine rythmische Gruppierung, selbst seine Motive durch Lastman, Pijnas und Swanenburgh, seine künstliche Beleuchtungsweise und seine tiefe, leuchtende Färbung dagegen mehr durch Bramer. Wie Rembrandt freilich in ganz anderer Weise als diese seine Lehrer und Vorbilder auf das innere Wesen von Elsheimer's Kunst einging, wie er namentlich die ungesuchte, rein menschliche Auffassung desselben, die sich direkt an das Gemüth des Beschauers wendet, sich zu eigen machte und davon ausgehend seinen eigenen gewaltigen Stil schuf, darauf habe ich schon bei der Charakteristik Elsheimer's hingewiesen.

Dass Elsheimer auf die Richtung der holländischen Landschaftsmalerei, welche die grossartigen Formen Italiens in der Fülle des südlichen Lichtes wiederzugeben bestrebt ist, in verschiedener Weise anregend einwirkte, namentlich auf Swanevelt*) (man vergleiche die Radierungen desselben) und selbst auf Karel du Jardin (wie zwei neuerdings erworbene Gemälde desselben in der Berliner Galerie und ein Bild bei Lord Bute in London am stärksten beweisen), darauf sei hier nur im Uebergange zu demjenigen Meister hingedeutet, welcher dieser Gruppe holländischer Landschafter als gemeinsames Vorbild vorleuchtete: Claude Lorrain. Claude war ein Schüler Tassi's, welcher Bril's Unterricht in Rom genoss. Aber der Einfluss dieser beiden Künstler ist gering zu nennen neben dem, welchen Elsheimer's Werke ihrerseits auf Claude ausgeübt haben. Die Verwandtschaft ist so augenfällig, dass es Wunder nimmt, wenn — meines Wissens wenigstens — bisher noch nicht darauf aufmerksam gemacht worden ist. Die Wahl der Motive aus der italienischen Landschaft, namentlich aus der Nachbarschaft von Rom, das Gefühl für Grösse und plastische Gruppierung, die massigen Baumgruppen mit ihren sanftgeschwungenen Linien, die schönen Formen der mächtigen Bäume, unter denen die Steineiche mit Vorliebe dargestellt ist, der stille Zug der Wolken, das stimmungsvolle Spiel des Lichtes und der Luft: das Alles sind charakteristische Eigenschaften der Werke beider Künstler. Claude kam ganz jung nach Rom und hatte dort noch Gelegenheit, den etwa zwanzig Jahre älteren, wegen seiner „neuen Art zu malen“ allgemein bewunderten Künstler in seiner Thätigkeit kennen zu lernen. Kein Wunder, dass er durch ihn weit mehr angezogen und beeinflusst wurde, als durch seine eigentlichen Lehrer, die als Künstler tief unter Elsheimer standen.

*) Für Swanevelt's Biographie sind ein paar Handzeichnungen von Interesse, auf die bisher nicht aufmerksam gemacht ist. Das Braunschweiger Museum besitzt einen Marktschreier mit dem bekannten Monogramm und der Beischrift: a paris, 24. October 1623. Eine landschaftliche Zeichnung im British Museum trägt die Inschrift H. V. SWANEVELT. 1649. WOERDEN. Erstere Inschrift modificiert sehr wesentlich die herkömmliche Angabe seiner Geburtszeit (um 1620), letztere lässt einen Aufenthalt des Künstlers in seiner Heimath im Jahre 1649 — wahrscheinlich nach seiner Rückkehr aus Italien und vor der Uebersiedelung nach Rom — annehmen.

Auch Claude war, wie alle Künstler, auf welche wir Elsheimer einen grösseren oder geringeren Einfluss ausüben sahen, von germanischer Herkunft. Elsheimer's Auffassungsweise ist eben eine so specifisch nordisch-germanische, der italienischen so wenig entsprechende, dass dadurch die Grenze seines künstlerischen Einflusses gegeben war. In der That sehen wir trotz des Erfolges, den er in Italien und bei den Italienern fand, die italienische Kunst gleichgiltig an seiner „neuen Art zu malen" vorübergehen; und wo sich ein gewisser Einfluss allenfalls nachweisen liesse, wie in Feti's kleinen Darstellungen biblischer Parabeln oder in Albani's kleinen Landschaften mit mythologischer Staffage, ist derselbe doch nur äusserlich.

W. Bode.

(Das Verzeichniss der Werke Elsheimer's folgt.)

DIE ITALIENISCHEN SCHAUMÜNZEN DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

1430—1530.

Von JULIUS FRIEDLAENDER.

II.

VITTOR PISANO.

Pisano's Medaillons, die ältesten unter den grossen gegossenen und sicherlich auch die schönsten, entsprangen der auf Darstellung der Wirklichkeit gerichteten Kunstweise des fünfzehnten Jahrhunderts, welcher die bildende Kunst in der folgenden Epoche ihren höchsten Aufschwung verdanken sollte.

Bildnisse waren es, welche den Anlass zu diesen Schaumünzen gaben. Wie Pisano der berühmteste Bildniss-Maler seiner Zeit war, so sind auch auf seinen Schaumünzen die Köpfe überaus lebendig, der Charakter der Dargestellten tritt darin hervor, ohne Verschönerung, treu, aber im besten und höchsten Sinne treu, in veredelter Wirklichkeit. Auch die Kehrseiten sind nicht, wie auf den späteren Medaillons, als Nebensache behandelt. Selten stellen sie Allegorien dar, meistens auch wieder Gegenstände der Wirklichkeit: die gewappnete Reiter-Figur des Fürsten, dessen Kopf die Vorderseite giebt, oder eine Kirche, eine Burg, die er erbaut hat, selten und nur auf den allerfrühesten ein Wappen. Wird eine Allegorie dargestellt, so ist es eine derbe handgreifliche. So hat Pisano den Leonell von Este auf einer Schaumünze aus dem Jahre seiner Vermählung und ohne Zweifel auf diese bezüglich, als einen stattlichen Löwen, dem Namen Leonell entsprechend, dargestellt, welchem der vor ihm stehende kleine Amor ein Notenblatt vorhält, und der Löwe singt mit tiefer Stimme, wie man aus der Haltung des Kopfes deutlich erkennt. Besondere Vorliebe zeigt Pisano für Darstellung von Thieren und für Verkürzungen, beides entspricht seiner realistischen Richtung; mit grosser Meisterschaft sind die Pferde be-

handelt, die grossen und schweren Schlachtrosse, wie sie auch in den Bildsäulen jener Zeit so charakteristisch erscheinen; und das Motiv eines grade von hinten gesehenen Pferdes, welches auch den Dürer mehrfach beschäftigt hat, findet sich öfter auf den Schaumünzen wieder, wie auf Pisano's einzigem uns erhaltenen Freskobild zu Verona.

Bewunderungswürdig ist es, mit wie richtigem Verständniss Pisano das Relief behandelt, auch in den reichen Kehrseiten die Gegenstände aus einander haltend, ohne malerische Ueberfüllung und ohne zu starken Wechsel in der Erhabenheit der dargestellten Figuren. In einer dem Maler fremden Kunst ist dieser richtige Takt um so merkwürdiger, und unsre Bewundrung steigt noch, wenn wir bedenken, dass er der Erste war, welcher diesen Zweig der Sculptur pflegte. Finxit mira novitate figuras, heisst es in einem gleichzeitigen Gedichte.

Den Schaumünzen verdankt er seinen jetzigen Ruhm; als Maler kann er nicht in dem Maasse anerkannt werden als bei seinen Lebzeiten und als er ohne Zweifel verdient, denn seine Gemälde sind fast sämmtlich verloren, aber die paar erhaltenen verdienen das hohe Lob, welches ihm wie wenigen anderen Künstlern seine Zeitgenossen geben.

Wir haben manche, wenn auch nur kurze und ungenügende Nachrichten von Zeitgenossen über ihn. Flavio Biondo von Forli schrieb im Jahre 1450 seine Italia illustrata, er erwähnt darin nur zwei Maler, den Gentile da Fabriano und den Pisano; von diesem sagt er: unus superest qui fama ceteros nostri seculi faciliter antecessit, Pisanus nomine, de quo Guarini carmen exstat quod Guarini Pisanas inscribitur.*) Ein andrer Zeitgenoss, Fazio, welcher selber den Pisano gekannt hat, gab in seinem 1456 geschriebenen Buche de viris illustribus folgende Nachricht**): Pisanus Veronensis in pingendis rerum formis sensibusque exprimendis ingenio prope poetico putatus est. Sed in pingendis equis ceterisque animalibus peritorum iudicio ceteros antecessit. Mantuae aediculam pinxit et tabulas valde laudatas. Pinxit Venetiis in palatio Fridericum Barbarussam Romanorum imperatorem et eiusdem filium supplicem: magnum quoque ibidem comitum coetum, germanico corporis cultu orisque habitu, sacerdotem digitis os distorquentem et ob id ridentes pueros, tanta suavitate ut aspicientes ad hilaritatem excitent. Pinxit et Romae in Joannis Laterani templo quae Gentilis, D. Joanis Baptistae historia inchoata reliquerat, quod tamen opus postea, quantum ex eo audivi, parietis humectatione paene oblitteratum est. Sunt et eius ingenii atque artis exemplaria aliquot picturae in tabellulis ac membranulis, in quibus Hieronymus Christum crucifixum adorans, ipso gestu atque oris maiestate venerabilis, et item eremus, in qua multa diversi generis animalia quae vivere existimes. Picturae adiecit fingendi artem. Eius opera in plumbo atque aere sunt Alphonsus rex Aragonum, Philippus Mediolanensium Princeps et alii plerique Italiae reguli, quibus propter artis praestantiam carus fuit.

Diesen Nachrichten, welche schon beweisen, in wie hoher Achtung Pisanus

---

*) Ausgabe von Basel, 1559, S. 377 D. Dass Biondo 1450 schrieb, beweisen chronologische Daten, welche er giebt: „Verona war seit 45 Jahren im Besitz der Venetianer, Alfons regierte seit 12 Jahren ruhig in Neapel," beide Daten führen auf 1450. S. die gleich zu erwähnende Schrift von Bernasconi.

**) Von L. Mehus 1745 in Florenz herausgegeben; in der Vorrede wird nachgewiesen, dass Fazio 1456 schrieb. Dass er den Pisano gekannt hat, ergeben die Worte: quantum ex eo audivi.

stand, schliessen sich noch fernere an. Leonell von Este schreibt in einem Briefe an seinen Bruder Meliaduse: Pisanus omnium pictorum huiusce aetatis egregius cum ex Roma Ferrariam se contulisset, tabulam quandam sua manu pictam ultro mihi pollicitus est, quam primam Veronam applicuisset*). Und eine andre bisher übersehene Erwähnung des Pisano findet sich in folgender Stelle: Pietro Candido Decembrio, welchen Pisano in einer Schaumünze dargestellt hat, schreibt in seiner Lebensbeschreibung des Philipp Maria Visconti: cuius effigiem quamquam a nullo depingi vellet, Pisanus ille insignis artifex miro ingenio spiranti parilem effinxit**).

In den letzten Jahren sind einige gleichzeitige Nachrichten, welche früher nur in Auszügen bekannt waren, vervollständigt worden. Der verstorbene Vorsteher der städtischen Bibliothek in Verona, Abbate C. Cavattoni, hat das von Biondo erwähnte Gedicht des Guarino an Pisano zum ersten Male vollständig abgedruckt***) und dann drei andre, von Porcellio, Basinio und Strozzi†), von denen das erste noch unbekannt war, begleitet von ausführlichen gelehrten Einleitungen und Commentaren, welche über die litterarhistorischen Beziehungen sich verbreiten. Schon die Thatsache, dass vier berühmte Gelehrte seiner Zeit Lobgedichte an Pisano gerichtet, beweist seinen Künstlerruhm. Und wenn uns aus diesen Gedichten leider auch nicht viel Kenntniss zuwächst, will ich sie hier wiederholen, damit künftige Forscher das Material beisammen finden und nicht die in Deutschland so seltenen italienischen Brochüren aufzusuchen brauchen.

Das erste Gedicht von Pisano's Stadtgenossen Guarino, welches Biondo schon erwähnt hatte, galt lange für verloren, bis der spanische Abbate Andres es wieder auffand und einen Auszug daraus gab††). Herr Cavattoni weist nach, dass es etwa 1430 geschrieben ist. Dass hier nur Gemälde, nicht auch Schaumünzen gerühmt werden, bestätigt wohl die Meinung, Pisano habe erst in seinem späteren Leben zu modellieren begonnen.

Pisanus.

Si mihi par voto ingenium, fandique facultas
Afforet, et magnum redolerent pectora Phoebum,
Labraque proluerent pleno cratere Camoenae,
Versibus aggrederer dignas extollere laudes
Pro meritis, Pisane, tuas; ut vividus omne
Exuperes aevum. Sic post tua fata superstes
Pubescas, servesque novam per saecla juventam,
Qualiter accenso post se juvenescere fertur
Assyrium Phoenica rogo, et de morte renasci.
Quid faciam? Licet eximias in carmina vires

---

*) Maffei, Verona illustrata, Folio-Ausgabe Th. III. S. 153: „lettera che si legge nel codice Bevilacqua Nr. 3 in quarto." Meliaduse war 1406 geboren und starb 1452, siehe Litta, Fascicolo XXVI. Tafel XI.

**) Georgii Merulae Alexandrini antiquitatis Vicecomitum libri X usw. Mailand 1629, Folio.

***) Due opuscoli del Guarino Veronese, Verona 1860, 8⁰.

†) Tre carmi latini composti a mezzo il secolo XV. in lode di Vittore Pisano, Verona 1861, 8⁰.

††) Catalogo dei codici manoscritti della famiglia Capilupi di Mantova, illustrato dell' abate Don Giovanni Andres, Mantova 1797, 8⁰, S. 38.

Mî natura neget, non saltem grata voluntas
Defuerit, nostrumque olim testetur amorem
Quos animi veteri jungit concordia nexu.
Qualiacumque loquar, sat erit tua nomina servem.
Haud decet ut celsos ornans heroas honores,
Induperatorum faciem, sagulumque vel arma
Nobilitans; cunctis ut sit clamare necesse:
Sic oculos, sic ille manus, sic ora gerebat.
Principibus vitam divina ex arte perennem
Magnanimis tribuens, jaceas neglectus ab omni
Eloquio exclusus? Sinat hoc impune Minerva?
Non sinat hoc, natale suum quod laude celebras.
Principio cuncti patria laetamur eadem,
Quae nos ambo creat, germanaque nomina praestat,
Cui decus et famam per longas porrigis oras
Cum te multimodis pingas virtutibus, atque
Ore virûm volites prudens, gravis atque modestus,
Magnificus propriis, alienis, fidus amicis;
Moribus ornatus, pulcroque insignis amictu
Maxima Veronae reddis praeconia nostrae.
Coelitus adde datum tantis cum dotibus ingens
Ingenium. Artifices digitos, ductosque colores,
Quîs naturae opera, cunctis merantibus, aequas.
Seu volucres, seu quadrupedes, freta saeva quietaque
Aequora describis; spumas albere, sonare
Littora juremus; sudorem tergere fronte
Tento laboranti. Hinnitus audire videmur
Bellatoris equi clangorem horrere tubarum.
Noctis opus pingens, circum volitare volucres
Nocturnas facis, et nusquam apparere diurnas.
Astra, globum Lunae cernas sine Sole tenebras.
Si gesta hyberno fingis, glacialibus horrent
Omnia frigoribus: frondet sine frondibus arbor.
Seu factum ponis sub verni temporis horam,
Arrident varii per prata virentia flores;
Arboribus lux prisca redit, collesque nitescunt;
Hinc mulcent avium praedulces aethere cantus.
Singula quid refero? Praesens exemplar habetur.
Nobile Hieronymi munus quod mittis amandi
Mirificum praefert specimen virtutis et artis.
Splendida canicies mento, frons ipsa severo
Sancta supercilio, quae contemplatio mentem
Abstrahit in superos. Praesens quoque cernitur absens,
Hic et adest et abest; corpus spelunca retentat,
Coelo animus fruitur. Quod cum declaret imago,
Picta quidem, sed signa tamen viventia monstrans,
Hiscere vix ausim, clausisque susurro labellis,

Ne contemplantem coelestia regna Deumque
Vox interpellet, vociter quoque rusticus asper.
Quae lucis ratio aut tenebrae? Distantia qualis?
Symmetriae rerum? Quanta est concordia membris?
Quisnam hunc artificem divinae mentis et artis
Non miratus amet, venerans canat, imus honoret?
Germanam hanc sanctae genuit natura poesi,
Auribus haec subicit res, illa movebit ocellos;
Utraque corda juvant aptos formando colores,
Immortale aevum spondent mortalibus ambae.
Hanc magnis cultam ingeniis procerumque, ducumque,
Et quorum studium est causas tentare latentes,
Quis nescit? clarum in primis tractasse Platonem,
Socraticasque manus varias pinxisse figuras.
Pinxerunt Fabius, Lucilius: ambo Quirites
Patricii. Verona parens nostra inclyta quondam
Turpilium vidit, cum membra simillima vivis
Ederet; hic fuerat tum ex ordine natus equestri.
Canacus, Euphranor, Policletus, et actor Appelles,
Praxiteles, et Mirro, Polignotusque, Timanthes,
Munificus Zeuxis pleno celebrabilis ore.
Hic ubi jam tabulas perfecerat arte magistra,
Omnibus expletas numeris donare solebat.
Quis divina queat preciis mercarier ullis?
Caesaribus multis ea nota peritia, multis
Regibus; haec artes inter petebatur honestas.
His, Pisane, viris numerandum protulit aetas
Te nostra; et tantus non indignabitur ordo,
Cui decus et laudem possis augere. Deorum
Mendaces illi effigies componere norant;
Tu Patrem aeternum, totum qui condidit orbem
Ex nihilo, sanctosque viros componis eos, qui
Religione viam ad superos docuere beatam.

Basinio von Parma, welcher das folgende Gedicht verfasst hat, lebte in Ferrara und später bei Sigismund Pandulf Malatesta in Rimini; ihm ist einer der Sarkophage gewidmet, welche dieser kenntnissreiche Fürst an der Langseite seiner berühmten Kirche für die ihm befreundeten Gelehrten errichtet hat. Wahrscheinlich ist das Gedicht nicht 1444, wie Herr Cavattoni meinte, verfertigt, denn in diesem Jahr war Pisano in Ferrara, eine Schaumünze des Lionell von Este ist von 1444, sondern im folgenden Jahre, wo Pisano nachweislich in Rimini war. Auch von diesem Gedichte hatte Andres schon einen Auszug bekannt gemacht.

Basinius Parmensis ad Pisanum pictorem ingeniosum et optimum.

Qui facis ingenuas rerum, Pisane, figuras,
  Qui facis aeternos vivere posse viros,

Optime pictorum, qui sunt, quicumque fuerunt,
Quique etiam magnae gloria laudis erunt,
Ingenio faciente tuo, qui principis ora
Fingis (io vultus quam, Leonelle, tuos!)
Et ducis anguigeri felicia tempora pulchris
Auribus aeternum tempus in omne caput;
Me quoque, si fas est, inter divina memento
Munera tam facili fingere velle manu,
Ut puer aeterna caelatus imagine vivam;
Perpetuusque tua laude superstes ero.
Parcite, Pierides, quae sunt audita referre:
Est aliud veros cernere posse viros.
Tu facis heroas divinae munera famae,
Tu facis aeternum nomen habere duces.
Mantua dum maneat, dum sit Gonzagia proles,
Karole, Pisani munere notus eris.
Tu quoque perpetua vives, Sismunde, figura:
Martius atque tua stat Picininus ope.
Necnon Sforciadem saevis monstravit in armis
Ut premit armatos, marte tonante, viros.
Praeterea et multi, quos non numerare necesse est:
Enumera paleas, Gargara flava, tuas.
Adde etiam vates, nostro qui tempore ducunt
Secula, quos vivos mira tabella facit.
Guarini effigies, necnon Aurispa manebit,
Hieronymusque tuo munere notus erit:
Bellotusque puer, sed non puerilibus usus
Artibus, ingenio notus et ipse tuo.
Tuscanellae etiam facies laetissima clari
Nominis, egregiis fulget imaginibus.
Teleboum cunctos belli Porcelius annos
Scriptor threiciis cantat arundinibus.
Victorine pater, Romanae gloria linguae,
Pisani ingenio tu quoque vivus eris.
Idem habitus, eadem ora viro; tumque ille severam
Caesariem et canam moverat arte comam;
Et gravitas eadem vultus, caput illud; et illum
Ore suo credas mittere posse sonum.
Et me, discipulus fueram qui illius, imago
Terruit, audaces admonuitque animos:
Et stupui demens, et te quoque vivere, magne
Victorine, putans, magna gaudia tuli: (sic)
Et legi ingenuis caelatum epigramma tabellis,
Dignaque tam prisco carmina culta viro.
Istum non auri domuit scelerata cupido,
Non metus, aut animi cura nefanda dolus.
Mille viros docuit sacras tractare Camoenas.

En alius Socrates! solus et iste fuit.
Caetera caelantur varia, Pisane, figura;
Terra feras, caelum sidera clara tenent.
Vidi ego delphines veras dare terga per undas,
Qualis Arionios duxerat arte sonos.
Vidi etiam silvas, cauro spirante, moveri,
Et volucres carpere posse vias. (sic)
Vidi aquilam timidum leporem capere unguibus uncis,
Et miserum pedibus corripuisse gravem.
Atque canes stupui saltus lustrare ferarum,
Oenidae qualis turba superba fuit;
Aut quibus egregiae fleverunt moenia Thebae,
Cum dominum celeres diripuere canes.
Et stupui trepidos glomerare per avia cervos
Pulveris obscuros alta per astra globos.
Informes videas ululare in montibus ursos,
Quem tigris misit, quemque leaena sonum,
Cum suibus diris fulvos certare leones,
Ut credas veras ducere bella feras.
Quin etiam teneras fingis, Pisane, puellas
Et niveam faciem purpureamque manum.
Et simulas pulchros gemmis duo sidera ocellos;
Et delinitos cogis amare procos.
Quid si fecisses nivea mihi Cyrida forma?
Qualia dona tibi, vir venerande, darem?
Quin cuperem, positis nostrum Meleagron habenis,
Linquere venatus ipse poëta meos.
Te canerem solum; solus tibi carmina soli
Inciperem placida posse ciere lyra.

Während wir den wesentlichen Inhalt dieser beiden Gedichte durch Andres kannten, ist das dritte neu. Es ist von Porcellio Pandoni aus Neapel, der sich, weil er lange zu Rom gelebt, Vates Romanus nannte. Er war Geheimsekretär des Königs Alphons von Neapel und lebte später auch in Rimini. Er erwähnt die Schaumünzen, namentlich die des Lionell von Este und des Filippo Maria Visconti, welcher in Beziehung auf die Schlange im Wappen des Visconti anguifer dux heisst; ob aus dem Pentameter „quas inter vivet Porcellii effigies" geschlossen werden darf, dass Pisano auch den Dichter selbst modelliert habe, ist wohl zweifelhaft, man kennt keine Schaumünze von ihm und das Futurum kann sich auch auf eine zukünftige, noch zu machende Schaumünze beziehen, die der Dichter vergeblich wünschte.

Porcellus vates romanus in laudem Pisani
Pictoris.

Si qua per ingenium et digitos divina putamus,
Ingenii si nunc pictor et artis habet;

Ille es qui miras pingis, Pisane, figuras,
Perpetuaque viros vivere laude facis.
Naturam in rebus variis imitaris et artem,
Unde dicam Phidiae, Praxitelisque manus.
Humanis similes vultus atque ora loquentum
Effingit, videas pascere saepe feras:
Ac similes quondam natitare per aequora pisces,
Tendere iter celeres saepe videbis aves.
Vidi egomet sylvas, currentia flumina, montes,
Surgere latrantes per cava tecta canes.
Quid loquar? effigies humanas aere refuso
Non hic mortales morte carere facit?
Aspice quam nitide Leonelli principis ora
Finxit, et anguigeri lumina vera Ducis.
Mille alias finxit mira novitate figuras,
Quas inter vivet Porcelli effigies.
Pace loquar veterum pictorum, et pace novorum,
Aequiperat veteres, vincit et ille novos.
Vive decus pictorum et gloria, et alter Apelles,
Cujus ob ingenium tempora prisca virent.

Τέλος.

Das vierte Gedicht endlich ist schon von Gaetani im Museum Mazzuchellianum Th. I. S. 76, 1761 abgedruckt worden, allein wir verdanken Herrn Cavattoni die folgende Umarbeitung, durch welche der Dichter offenbar sein Gedicht verbessern wollte. Tito Vespasiano Strozzi war 1422 geboren, er hat also das Gedicht wohl nicht lange vor Pisano's Tode machen können.

Titi Vespasiani Strozzae
ad Pisanum pictorem praestantissimum.

Quis, Pisane, tuum merito celebrabit honore
Ingenium praestans, artificesque manus?
Nam neque par Zeuxis, nec par tibi magnus Apelles;
Sive velis hominem pingere, sive feram.
Quid volucres vivas, aut quid labentia narrem
Flumina, cumque suis aequora littoribus?
Illic et videor fluctus audire sonantes;
Turbaque caeruleam squammea findit aquam.
Garrula limoso sub gurgite rana coaxat;
Valle sues, ut sol monte, latere facis.
Tum liquidos molli circumdas margine fontes;
Mixtaque odoratis floribus herba viret.
Umbrosis nymphas silvis errare videmus;
Haec humero casses, altera tela gerit.
Parte alia capreas lustris excire videntur,
Et fera latrantes ora movere canes.

Illic exitio leporis celer imminet umber;
Hîc fremit insultans, frenaque mandit equus.
Quis non miretur gestusque et sancta virorum
Corpora? quae penitus vivere nemo neget.
Quisve Jovis faciem pictam non pronus adoret,
Effigiem veri numinis esse ratus?
Denique quidquid agis, naturae jura potentis
Aequas divini viribus ingenii.
Illustris nec te tantum pictura decorat,
Nec titulos virtus haec dedit una tibi:
Sed Polycleteas artes et Mentora vincis;
Cedit Lysippus, Phidiacusque labor.
Haec propter toto partum tibi nomen in orbe
Et meritas laudes candida fama canit.
Sis felix; longum Lachesis te servet in aevum;
Et nostram, si qua est, dilige Calliopem.

Zu diesen vier Gedichten auf Pisano habe ich ein fünftes gefunden welches zwar gedruckt war, aber, soviel ich weiss, unbemerkt geblieben ist, selbst von Cavattoni und Bernasconi. Es steht in Miscellanca Italica erudita collegit Gaudentius Robertus Carm. Cong., Parmae 1690, Th. I. S. 82. Der Dichter Joseph Castiglione von Ancona war wahrscheinlich um 1550 geboren, studirte die Rechte, ward Erzieher des Thomas d'Avalos, an den das Gedicht gerichtet ist, später Governatore von Corneto und starb 1616, nachdem er zahlreiche Schriften veröffentlicht hatte.

Ad Thomam Davalum de Inici Davali numismate Josephi Castalionis carmen.

Etsi virtutis celsam contendis ad arcem
Sponte tua, et per te in summos incumbis honores,
Attamen incessus maiorum laude tuorum
Adjicis ad veterum titulos et facta parentum
Grande decus, Thoma, propriaque in luce coruscas.
Quare oculos retinet series deducta tuorum
Longa tuos, longusque renidet imaginis ordo.
Innicus unus abest vobis, sed stemmate toto
Primus in Italiam terris qui venit Iberis
Davalus, invicti generosus sanguinis auctor.
Is mihi, vix credes, signato oblatus in aere
Pectora laetitiis perfudit nuper amicis.
Non sic exsiluit tumulo post multa retecto
Saecla Syracusii mensoris Tullius olim.
Quem non attonitum maiestas reddere possit
Oris, et obstupeat quis non in veste superba?
Gratia Pisano*) debetur summa labori
Qui faciem herois nostros servavit in annos,

*) Pisaneo?

Virtutemque viri praestantis munere belli
Artibus et pacis per mystica signa notavit.
Namque hic aetherium prudens effinxit Olympum
Addidit Arcturumque Hydasque*) et Orionis ensem
In melio Terram posuit saltusque ferasque.
Oppidaque, et summis geminas in montibus arces,
Undisonumque infra litus, camposque liquentes
Oceani, totumque viro subtexuit orbem.
Mulciber Aetnaeis clypeum fornacibus acer
Formasse ingenti talem narratur Achilli,
Talem Caesaribus, quorum sub legibus orbis,
Aere notam fulvo producit Martia Roma.

Dass dies Gedicht auch den Verfassern der Monographien über Pisano unbekannt geblieben ist, beweist, wieviel versteckte Aufschlüsse über die Schaumünzen die so reiche italienische Litteratur des fünfzehnten Jahrhunderts noch enthalten mag. Möchten doch die Historiker bei ihren Forschungen hierauf achten.

Ein Jahrhundert nach Pisano's Tode hat Vasari dessen Leben zusammen mit dem des Gentile da Fabriano beschrieben. Er benutzte dazu einen Brief des Paolo Giovio und Mittheilungen des Veronesers Fra Marco dei Medici. Wie alle Lebensbeschreibungen Vasari's giebt auch diese uns lebendige Anschauungen, allein sie enthält auch nachweislich falsche Nachrichten über Pisano's Leben und über seine Schaumünzen. Der berühmte Maffei hat die Irrthümer in Betreff der Biographie mit seiner gediegenen Gelehrsamkeit widerlegt, aber er ist damit nicht gegen den vielgelesenen Vasari durchgedrungen, dessen Angaben bis in die neueste Zeit fast immer wieder nachgeschrieben worden sind. Und doch hatte Möhsen in seinem vorn gerühmten Werke auf die Schaumünzen selbst und auf Maffei sich stützend, eine vortreffliche Zusammenstellung der damals zugänglichen Nachrichten gegeben; dort findet sich bereits ein guter Theil der Berichtigungen, welche die neueste italienische Schrift auch ihrerseits bringt. Bernasconi, der verstorbene Vorsteher der städtischen Alterthums-Sammlung zu Verona, hat in seiner Brochure**) alles ihm zugängliche, namentlich auch alles von Cavattoni gesammelte wiederum zusammengestellt. In Betreff der Lebenszeit Pisano's ist er zu demselben Resultat gelangt wie ich. Ueber die Gemälde verdanken wir ihm ausführliche und zum Theil neue Nachrichten. Aber Möhsen's Forschungen sind ihm fremd geblieben, und die Schaumünzen selbst sind diesen Veronesischen Gelehrten nicht zugänglich gewesen; grade in Betreff dieser wichtigsten Wirksamkeit Pisano's erhalten wir weder neue noch sichere Belehrung von ihnen. Wir kommen darauf zurück.

So zahlreich die aufgezählten Quellen für Pisano's Geschichte auch sein mögen, so geben sie leider nur geringen Ertrag.

---

*) Es steht Hydasque statt Hyadesque.

**) Il Pisano grand' artefice Veronese della prima metà del secolo decimoquinto, considerato come pittore e come scultore in bronzo, memorie del Dottor Cesare Bernasconi, Verona 1862, 8°, mit dem Lichtbild einer Kopie des Frescobildes von Pisano in der Kirche S. Anastasia zu Verona.

Schon der Name des Künstlers ist fraglich. Vasari sagt, er nenne sich auf Gemälden und Medaillen bald Pisano bald Pisanello, allein keine Medaille hat den letzteren Namen, sie haben meist „Opus Pisani pictoris" oder ganz ähnliche Bezeichnungen, eine hat „Pisanus pictor fecit", eine nur „Pisanus f." So steht auch „Pisanus pr." auf seinem Gemälde in der National-Galerie zu London, und „Pisanus pinsit" auf einem Fresco in Verona.*) Dagegen wird er in einem Briefe seines Zeitgenossen Carlo dei Medici: Pisanello genannt, und ebenso stand angeblich Opera di Vettor Pisanello de San Vi Veronese MCCCCVI auf einem Gemälde, welches Bartolommeo del Pozzo besass und beschrieb, und von welchem Maffei spricht als ob er selbst es gesehen**). Jetzt scheint dies Bild verloren zu sein, denn Bernasconi erwähnt es (S. 8) nur nach den genannten Schriftstellern, er spricht nicht von dieser Aufschrift, sondern sagt im Gegentheil, der Name Pisanello beruhe nur auf dem Briefe des Carlo Medici. Und es ist auch an sich wahrscheinlicher, dass der Künstler in der Jugend Pisanello genannt wurde, und dass dieser Name ihm blieb als er selber das würdevollere lateinische Pisanus auf seine Werke setzte. Auf den Schaumünzen fügte er dem Namen noch pictor bei, wie Francia sich auf Gemälden oft aurifex nannte.

Aus der oben erwähnten Inschrift hat man Pisano's Geburtsort zu ermitteln gesucht. Dal Pozzo meinte, S. Vi bezeichne S. Vito oder S. Vigilio am Gardasee, beide im Veronesischen Gebiet; Maffei der beste Richter in Veronesischen Fragen, entscheidet sich für S. Vigilio. Aus dem Schweigen der angeführten Verfasser der neuesten Schriften über Pisano scheint hervorzugehen, dass man jetzt in Verona ihn für einen Sohn dieser Stadt halten will. Allerdings sagt der Veroneser Guarino in seinem Gedicht: patria quae nos ambo creat, allein dies könnte auch für einen im Gebiet von Verona geborenen gelten.

Sein Leben.

Wie über den Namen und den Geburtsort Zweifel walten, so sind auch über Geburtsjahr und Todesjahr irrige Nachrichten verbreitet, und da sie allgemein angenommen sind, können sie leider nicht schweigend berichtigt, sondern müssen widerlegt werden.

Pisano starb nach Vasari's Nachricht „in hohen Jahren", aber er sagt nicht „achtzigjährig", wie Möhsen (S. 126) angiebt und wie seine Folger alle wiederholen. Dieser Irrthum ist aus flüchtiger Lesung des Vasari entstanden, welcher von Gentile da Fabriano erzählt, er sei achtzigjährig gestorben, und an derselben Stelle von Pisano sagt: assai ben vecchio passò a miglior vita — man möchte denken: etwa siebzigjährig. Das späteste Datum auf einer Schaumünze Pisano's ist 1449, und da sein Zeitgenosse Biondo in der oben angeführten 1450 geschriebenen Stelle von ihm als einem lebenden spricht (superest), Fazio dagegen, welcher 1456 schrieb, als von einem nicht mehr

*) Maffei, Verona illustrata, Folio-Ausgabe Th. III, S. 154. Dr. Bernasconi erwähnt diese Aufschrift nicht.

**) Vite dei pittori scultori ed architetti Veronesi, Verona 1718.

lebenden, so muss Pisano also zwischen 1450 und 1456 gestorben sein. In einem Brief des Carlo Medici aus Rom, am 31. October ohne Jahreszahl, aber wie man nach guten Gründen angenommen hat, im Jahre 1451 geschrieben, heisst es: io avevo a questi dì comprate circha di 30 medaglie di ariento multo buone da un garzone del Pisanello che morì a questi dì*). Demnach dürfte man annehmen, dass Pisano im Herbste 1451 gestorben ist; und wenn er etwa 70 Jahre alt ward, so war er um 1380 geboren. Ob er, wie Bernasconi nach den Worten des Briefs von Carlo Medici vermuthet, in Rom gestorben, steht dahin**).

Zu demselben Resultat für Pisano's Leben war schon Morelli nach seinen Notizie d'un anonimo gekommen, und es stimmt damit auch überein, dass Vasari ihn mit Gentile da Fabriano zusammenstellt, welcher 1443 gewiss noch lebte und von Biondo 1450 als unlängst gestorben bezeichnet wird; da wir aus Vasari wissen, dass Gentile achtzig Jahr alt ward, hat er also von etwa 1370 bis etwa 1450 gelebt. Allein nach Crowe und Cavalcaselle***) steht in einem neuerdings im Archiv zu ~~Mantua~~. Modena gefundenen Memorial von 1455: „Pixiano dipintore de dare ad XVII de Agosto Duc. cinquanta d'oro" als Bezahlung eines vom Herzog bestellten Bildes. Das Todesjahr bleibt also noch zweifelhaft, 1451 oder 1455. Das vorerwähnte Gemälde von 1406 hätte Pisano demnach gemacht als er etwa 26 Jahr alt war, und es passt, dass Maffei es als „nicht schülerhaft" bezeichnet.

Nach diesen Ergebnissen berichtigen sich folgende irrige Angaben:

Schorn sagt in seiner Ausgabe des Vasari†): „Giovanni Francesco Gonzaga (welchen Pisano in einem Medaillon dargestellt hat) starb schon 1404, während die Lebenszeit der übrigen von Pisano dargestellten durch die ganze erste Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts geht. Man sieht hieraus, dass Pisano's Thätigkeit im Medaillengiessen früh angefangen und lange gedauert hat."

Allein dies ist irrig; im Gegentheil hat Pisano's Thätigkeit im Medaillengiessen wahrscheinlich nur kurze Zeit gewährt. Selbst wenn das Datum 1404 als Todesjahr des Giov. Franc. Gonzaga richtig wäre, könnte Pisano immer noch den Medaillon später, nach dem Tode des Fürsten gemacht haben. Aber dieser Fürst starb nicht 1404, sondern 1444. Schorn entnahm seine Notiz wahrscheinlich aus dem Text des Trésor de Numismatique et de Glyptique, wo die falsche Jahrzahl 1404, wie zahlreiche andere falsche Angaben in Betreff der italienischen Schaumünzen, zu finden ist. Der Verfasser jenes Textes verwechselte den Giov. Franc. Gonzaga mit dessen gleichnamigem Vater, doch ist auch dieser nicht im Jahre 1404, wie der Trésor sagt, sondern 1407 gestorben, und er war auch nicht 1363, sondern 1366 geboren. Pisano's Medaillon des Gonzaga „muss also nicht vor 1404 verfertigt sein", sondern ist, da der 1395 geborene Giovanni Francesco, der Sohn, hier in männlichem Alter dargestellt ist, etwa 1440 gegossen.

Und andererseits hat man dem Pisano einen Medaillon mit der Jahrzahl 1481 zugeschrieben. Schorn sagt, nachdem von dem Bilde von 1406 die Rede war††),

---

*) Gaye, Carteggio inedito d'artisti Th. I, S. 163.

**) Vasari sagt in der ersten Ausgabe, Pisano sei in seiner „Vaterstadt Pisa" gestorben, in der zweiten Ausgabe liess er dies fort, er hatte also selbst den doppelten Irrthum erkannt.

***) Ital. Malerei, Deutsche Ausg. V. S. 484, Anm. 27.

†) Theil II 2, S. 57, Anm. 22. Nagler wiederholt es im Künstler-Lexikon.

††) In seinem Vasari Th. VI, S. XLI.

„Oretti will eine Medaille des Sultans Mahommed von Pisanello besessen haben mit der Jahrzahl 1481. Eins von beiden [das Bild von 1406 oder die Medaille von 1481] ist falsch." Diese Medaille des Sultans Mohammed II. ist die schon von Vasari dem Pisano zugeschriebene, und zwar irrig zugeschriebene, denn auf den vollständigen Exemplaren steht (mit erhabenen Buchstaben, also nicht etwa graviert) OPVS CONSTANTII*). Sie ist also von einem andern Künstler, und es wäre ja wahrlich des Patriarchen Thubalkain würdig, wenn Pisano vor 1404 jenen Medaillon des Gonzaga und 1481 diesen des Mohammed verfertigt hätte, er würde dann 77 Jahre lang Medaillons gegossen haben! Es zeigt sich also, dass nicht, wie Schorn meinte, eins oder das andre falsch ist, sondern beides: der Gonzaga ist nicht vor 1404 gegossen, und der Mohammed von 1481 ist nicht von Pisano.

Nicht weniger unmöglich ist Vasari's Nachricht, dass Pisano viele Jahre bei Andrea dal Castagno in Florenz zugebracht und nach dessen Tode die angefangenen Gemälde vollendet habe; denn aus Vasari's eignen Angaben ergiebt sich, dass Andrea dal Castagno 1407 geboren, 1478 starb, 71 Jahre alt; damals war Pisano längst todt, er kann also des Andrea hinterlassene Bilder nicht vollendet haben! Vasari fährt fort, Pisano habe bei Vollendung jener Bilder so grossen Ruhm erworben, dass Papst Martin V., als er nach Florenz kam, ihn nach Rom berufen habe; dieser Berufung, wenn sie wirklich stattgefunden hat, muss also ein andrer Anlass zu Grunde gelegen haben. Merkwürdig, wie viele der Nachrichten über Pisano falsch sind.

Von den Umständen seines Lebens wissen wir sonst nichts; seine in vielen Städten gemalten Bilder und seine Medaillen beweisen, dass er nach Art der Künstler jener Epoche ein bewegtes Leben geführt hat. Aus den Nachrichten über seine Gemälde ersehen wir, dass er in Mantua und in Venedig etwa um 1420 oder früher, in Pavia, Rom und in seiner Heimath Verona längere Zeit verweilt haben muss, da er an allen diesen Orten grosse Werke in Fresco ausgeführt hat. Für die letzten Zeiten seines Lebens beweisen die Schaumünzen, dass er 1438 oder 1439 in Ferrara oder Florenz war, wo er den damals dort anwesenden vorletzten byzantinischen Kaiser Johann VIII. modelliert hat**); vor 1441 und noch im Jahre 1444 hielt er sich längere Zeit in Ferrara auf, da er dort die zahlreichen Medaillen von Lionell von Este verfertigt hat; 1445 war er in Rimini und vielleicht in Cesena, denn wir haben drei seiner Schaumünzen mit den Bildnissen der dort herrschenden Malatesta; vor dem Jahre 1447 war er in Mailand, wo er zwei, und in demselben Jahre in Mantua, wo er ebenfalls zwei Medaillen modelliert hat. Endlich hat er im Jahre 1449 in Neapel mehrere mit dem Bildniss des Königs Alphons, eine mit dem des Inigo d'Avalos und vielleicht dort auch eine des Candido Decembrio modelliert. Doch versteht es sich, dass diese Angaben nur als wahrscheinlich gelten sollen, denn es ist ja möglich, dass Pisano die Modelle früher gemacht und die Medaillen erst in den genannten Jahren ausgeführt und gegossen hat.

Ueber Pisano's Persönlichkeit erfahren wir aus dem Gedicht des Guarino, dass er „prudens gravis atque modestus, 'magnificus propriis, alienis, fidus amicis, moribus ornatus, pulchroque insignis amictu" gewesen sei. Wieviel von diesem Lobe Gedicht ist, wissen wir freilich nicht.

---

*) Auch Cicognara schrieb diese Schaumünze dem Pisano zu. Bernasconi hielt sie für falsch oder die Jahrzahl für verfälscht, er kannte demnach kein vollständiges Exemplar.

**) Giovio beim Vasari sagt, es sei zu Florenz gewesen, wahrscheinlicher ist Ferrara.

Sind die Nachrichten über Pisano's Leben dürftig, so besitzen wir dagegen sein Bildniss auf zwei von ihm selbst modellierten Medaillen. Der Verfasser des Trésor de Numismatique et de Glyptique hat diese Medaillen ihm abgesprochen und Bolzenthal folgt ihm, allein Pomponius Gauricus*) sagt: Pisanus Pictor in se caelando ambitiosissimus. Hier haben wir also eine fast gleichzeitige Nachricht, — denn diese Schrift muss vor 1505 geschrieben sein, da Hercules I., dem sie gewidmet ist, in diesem Jahre starb — dass Pisano Schaumünzen mit seinem Bildniss verfertigt hat; wer kann zweifeln, dass die beiden vorhandenen, seinen bezeichneten Arbeiten völlig entsprechenden Medaillen diejenigen sind, welche Pomponius Gauricus meint.

Bernasconi sagt (S. 29), die eine dieser Medaillen sei einseitig, auch das ist irrig; sie liegen mir beide vor, beide haben Kehrseiten, sie sind in der Grösse und der Darstellung des Kopfes verschieden, beide unzweifelhaft von Pisano's Hand**). Dagegen ist das „Bildniss Victor Pisano's", welches in Dibdin's bibliographischer Reise***) in Kupfer gestochen ist und für ein Werk des Antonello da Messina ausgegeben wird, apokryph. Eine Inschrift hat es nicht, und Dibdin sagt auch gar nicht, worauf sich seine Benennungen des Dargestellten und des Malers gründen. Als er es sah, besass es der bekannte Denon, nach dessen Tode kam das schöne Gemälde in den Besitz des Bürgermeisters von Antwerpen, Florent van Ertborn, dort habe ich es gesehen. Der Dargestellte hat nicht die mindeste Aehnlichkeit mit Pisano, und die römische Münze des Nero, welche er in der Hand hält, deutet doch wahrlich nicht auf Pisano oder einen andern Künstler, sondern eher auf einen Münzsammler. Auch möchte ich bezweifeln, dass das Bild von Antonello sei; es ist eher niederländisch, die warme sonnige Farbe des Sicilianers hat es nicht. Herr van Ertborn hat seine herrliche Gemäldesammlung bekanntlich seiner Vaterstadt vermacht, unter No. 22 ist auch dies Gemälde nun in der Akademie von Antwerpen aufgestellt.

Die Gemälde.

Liegen auch Pisano's Gemälde ausser dem Bereich meiner Arbeit, und haben Crowe und Cavalcaselle was von Originalen und von Nachrichten über verlorene übrig ist, zusammengestellt, so will ich doch was ich vor dem Erscheinen jenes vortrefflichen Werkes aus eigener Anschauung und aus denselben Quellen schöpfend geschrieben hatte, hier geben; theils weil ich einiges hinzuzufügen habe, besonders aber, weil die dort gefällten Urtheile über Pisano, wie „kleinmeisterlich, dürftig, kindisch, aus einer Illuminatoren-Schule hervorgegangen", so gar nicht zutreffen. Man braucht nur das Lichtbild des Londoner Gemäldes, welches die hiesige Photographische Gesellschaft (mit der irrigen Bezeichnung Niccolo Pisanello) verkauft, zu betrachten,

*) De sculptura liber ad Herculem Ferrariae principem, cap. XVII; in Gronovii Thesaurus Th. IX, S. 774.

**) Als Curiosum will ich anführen, dass eine etwas rohe Vergrösserung der grösseren Medaille in Eisen gegossen an der Pforte der Berliner Bauschule prangt, aber mit der Umschrift N. PISANO. Vittor Pisano vertritt also hier seinen zweihundert Jahr älteren Namensvetter Niccolo Pisano.

***) Bibliographical tour, Quart-Ausgabe, Th. II, bei Seite 458.

†) Deutsche Ausgabe, Th. V. 2. S. 475.

um über diese Urtheile in's Klare zu kommen. Sie können nur auf die unbezeichneten Bilder sich beziehen, deren manche gewiss nicht von ihm sind; seines grossen Ruhmes wegen hat man in Italien immer Gemälde von ihm gesucht und gefunden.

Wie berühmt er als Maler zu seiner Zeit war, ist vorn erwähnt, Vasari sagt ausdrücklich, seine Bilder seien von den grössten Künstlern bewundert worden. Auch ist es ein Beweis für die hohe Stelle die er einnahm, dass ein andrer Maler sich seinen Schüler nennt; ein Bild der Galerie Costabili in Ferrara, jetzt in der National-Galerie zu London hat, nach Bernasconi, die Aufschrift: Bonus Ferrariensis Pisani discipulus. Ebenso bezeichnete sich Jacopo Bellini auf einem jetzt zerstörten Fresco in Verona als Schüler des ebenfalls hochberühmten Gentile da Fabriano.

Als Bildnissmaler hatte Pisano, wie aus Guarini's und Porcellio's Gedichten sich ergiebt, grossen Ruf. In dem bekannten Werke von Seroux d'Agincourt (Malerei, Tafel 144) ist ein Bildniss des Königs Alfons von Neapel, welches in der Darstellung mit Pisano's Schaumünze dieses Fürsten viel Aehnlichkeit hat. Es wird daselbst dem Antonello da Messina zugeschrieben, kann aber auch von Pisano sein. In der Galerie des Louvre, Saal des sept mètres, habe ich ein lebensgrosses Bildniss bemerkt VITORINO · FELTREN bezeichnet, welches genau mit Pisano's Medaille übereinstimmt, die ich nachher beschreibe, aber Hände und ein Buch hat. In der Eintönigkeit der Farben weicht es freilich von dem Londoner Bild und den Veroneser Fresken ab. Endlich gilt auch ein Bildniss des Lionell in der Galerie Costabili für sein Werk. Allein da Vasari ausdrücklich sagt, es seien nach Pisano's Schaumünzen viele Gemälde ausgeführt worden, so kann man keinen Werth auf solche Zutheilungen legen.

Pisano beschränkte sich aber keineswegs auf Bildnisse, sondern hat in vielen Städten Italiens Fresken gemalt, zu Mantua in einer Kapelle und im Dogenpalast zu Venedig, wie Fazio erzählt. Nach einer Nachricht des Francesco Sansovino, welche Bernasconi mittheilt, war in diesen Bildern zu Venedig der nachmalige Doge Andrea Vendramin als ein schöner Jüngling dargestellt, und da dieser 1395 geboren war, meint Bernasconi, diese Fresken würden in den Jahren 1417 bis 1422 gemalt worden sein — vielleicht auch etwas früher.

In Pavia malte er im Kastell. In den von Morelli herausgegebenen Nachrichten eines Ungenannten, welche hier schon erwähnt wurden, heisst es S. 46: le pitture nel castello a fresco furoro di mano del Pisano, tanto lisce e tanto risplendenti, come scrive Cesare Cesariano, che fin oggidì si pol specchiar in esse. Und ebenda S. 180 wird die Beschreibung dieser Fresken angeführt, welche der Geschichtsschreiber Pavia's Stefano Breventano giebt, der sie selber noch gesehen hat, ehe sie im Jahre 1527 bei der Belagerung von den Franzosen zerstört wurden. Danach waren es heitere und reiche Darstellungen von Jagden, Fischfang und Turnieren, mit den Bildnissen von Fürsten nnd Fürstinnen.

Im Lateran vollendete Pisano auf päpstlichen Ruf die von Gentile da Fabriano begonnenen Fresken; auch dies beweist, in wie hoher Achtung er als Maler stand.

Alle diese Fresken sind für uns verloren, nur seine Heimath Verona bewahrt noch einige Reste. Das von Vasari ausführlich beschriebene Gemälde in S. Anastasia befindet sich hoch oben an der Wand welche das Kreuzschiff vom Chor trennt, zu beiden Seiten. S. Georg steigt eben zu Pferd um mit dem Drachen zu kämpfen, neben ihm steht die Prinzessin, ein kleiner Knappe, dessen Kopf kaum über den Pferdekopf ragt, reitet herzu und bringt die Lanze. Im Hintergrund kommen aus einer vielthürmigen Stadt, welche wie die Landschaft durchaus an die romantische Weise der

Eyck'schen Naturdarstellungen erinnert, die Eltern der Prinzessin und das Volk. Auf der andern Seite des Spitzbogens lauert jenseit eines Flusses der Drache. Die Darstellung ist alterthümlich und naiv, eigen ist der Gedanke, den Augenblick vor dem Kampfe darzustellen. Die Höhe der Wand, an der das Bild sich befindet, und der Schmutz, mit welchem es bedeckt ist, sind störend*).

Ein andres Bild, eine schöne Verkündigung in S. Fermo maggiore, welches Vasari beschreibt, war nach Maffei Pisanus pinsit bezeichnet.

Von den Staffelei-Gemälden ist das angeblich mit Pisanello und 1406 bezeichnete jetzt verloren, wie es scheint, denn Bernasconi sagt nicht, dass er es kennt.

Er erwähnt noch eine Maria im Rosenhag von Engeln umgeben, unten die h. Katharina, in der Städtischen Sammlung zu Verona, und eine andre in seinem Besitz, allein das erstere, dessen Lichtbild mir vorliegt, ist sicher nicht von Pisano. Auch manche andre Bilder sind ihm ohne Grund zugetheilt worden. In der Münchener Pinakothek führt eins seinen Namen. Passavant**) theilt ihm irrig acht kleine Darstellungen aus dem Leben des h. Bernhard zu; eine derselben ist 1473 bezeichnet, damals war Pisano längst todt.

In der Albertina finden sich zwei Blätter mit Zeichnungen welche ihm, wie ich glaube, mit Recht zugeschrieben werden; mit der Feder zierlich schraffierte Skizzen, Köpfe und Figuren neben einander. Eine sitzende Frau mit Falken und Jagdhund und davon gesondert zwei ziemlich grosse Rebhühner zeigen wieder Pisano's Virtuosität in naturwahrer und lebendiger Darstellung von Thieren. Das zweite Blatt, Pergament, hat auf beiden Seiten Zeichnungen. Ein Unwissender hat in späterer Zeit: Nicolo Pisano dazu geschrieben. Auch in Paris und in Berlin sind einige Zeichnungen, die ihm mit mehr oder minder Wahrscheinlichkeit zugetheilt werden; die in Paris habe ich nicht gesehen.

Bei der Geringfügigkeit dieser Reste ist es natürlich, dass ihr Eindruck den grossen Lobeserhebungen seiner Zeitgenossen nicht entspricht und hinter dem der Schaumünzen zurückbleibt. Nur ein Gemälde ist erhalten, das mit seinem Namen bezeichnet von der eigenthümlichen Schönheit seiner Bilder einen sicheren und vollständigen Begriff giebt. Es ist ein kleines Bild, die stehenden Heiligen Georg und Antonius Abbas, oben in einer Glorie die kleine Halbfigur der Madonna mit dem Christkinde; es ist aus der Galerie Costabili zu Ferrara in die National-Galerie zu London gekommen. Es trägt den Namen PISANUS — p̃r — Dies Gemälde, welches ich in London gesehen habe, zeigt eine überraschende Verwandtschaft mit den Werken der Eycks. Gleich diesen stellt Pisano in den wenigen Bildern die wir noch von ihm haben, seine Gestalten ohne bewegte Thätigkeit ruhig hin, aber sie wirken durch ihren Gehalt. In diesen beiden Heiligen zeigt sich im Antonius die naturwahre und edle Darstellung des höchsten Alters, in beiden der einfache und darum überzeugende Ausdruck hingebender Frömmigkeit. Auch die vollendete Ausführung, welche alles Dargestellte zur lebendigsten Erscheinung bringt. ist die Eyck'sche, dieselbe Welligkeit und Leichtigkeit des Haars, der Metallglanz der silbernen Rüstung, welche dem h. Georg in dieser Zeit eigen ist, der liebevoll ausgeführte Hintergrund dichter Bäume, die Naturwahrheit der

*) Das kleine Lichtbild vor Bernasconi's Schrift ist nicht vom Original genommen, daher werthlos.

**) Rafael Th. I., S. 481, Anm.

Pferde. Man begreift hier völlig Vasari's Bewunderung. Obwohl der h. Georg einen abstehenden Kettenpanzer und darüber schwere Rüstung trägt, ist seine Gestalt durchaus verständlich, ja leicht in der Bewegung. Auffallend ist, dass er zu dieser Kriegstracht einen grossen breitkrämpigen Strohhut auf dem Kopfe hat. Die Maria erinnert nicht mehr an die Eyck'sche Weise, sie ist italienisch in Ausdruck und Haltung, von grosser Freiheit und Schönheit. Wie an Antonello da Messina erkennt man an Pisano die Gemeinsamkeit mit der Eyck'schen Kunst. Vasari hat den Charakter der Werke Pisano's sehr wohl erkannt. Unsre Bewunderung wächst, wenn wir bedenken, dass er mehrere Jahre dem Fiesole und mindestens zwei Jahrzehnte dem Masaccio voranging, und dass er älter war als Ghiberti. Bemerkenswerth ist der Gegensatz, welchen er in seiner realistischen, auf heitere Naturwahrheit und auf das Bildniss gerichteten Weise zu Fiesole bildet.

Die Schaumünzen.

Die folgende Beschreibung führt 31 auf, von denen 28 mit des Künstlers Namen bezeichnet sind, 3 mit grosser Sicherheit ihm zugetheilt werden können. Nagler's Künstlerlexikon kennt nur 15*). In der Ausgabe des Vasari von Lemonnier werden 20 angeführt. Cavattoni sagt, er kenne 22, ohne sie anzugeben. Bernasconi giebt die Aufschriften ohne die Darstellungen, daher führt er die nämliche Medaille zwei und drei Mal an, wenn dem einen Exemplare zufällig ein Theil der Aufschrift fehlte, oder wenn er eine ungenaue Beschreibung wiederholt**).

Jahrzahlen haben nur fünf Medaillons:

Lionell von Este mit dem Löwen 1444,
Sigismondo Malatesta 1445,
Cecilia Gonzaga 1447,
Bellotus Cumanus 1447,
Alphons von Neapel mit dem Adler 1449***)

Aus diesen Daten und aus den Lebensumständen der Dargestellten ergiebt sich folgende chronologische Reihenfolge der Medaillen — mehr oder weniger sicher und genau — ich gebe überall ehrlich die Zweifel an.

1438 oder 1439 ist der Medaillon des Kaisers Johannes VIII. Paläologus gegossen,

---

*) Es werden zwar 18 aufgezählt (und dann die ihm irrig zugetheilten), allein No. 10 ist von Matteo Pasti, wie Nagler selbst sagt, No. 13 hat nicht Pisano's Namen und No. 18 ist sicher nicht von ihm. Es bleiben also 15.

**) Nur um die Unzuverlässigkeit der bisherigen Nachrichten zu zeigen: seine Nummern 12, 21, 22 sind die identische Schaumünze des Königs Alfons, von welchem Pisano nicht 5 gemacht hat, sondern 3, und dann noch eine kleine die Bernasconi nicht gekannt hat. Ebenso sind seine Nummern 19 und 23 identisch. Von Lionell zählt er 10 auf, von denen 4 riproduzioni (?) seien, die eine besteht aber aus zwei Kehrseiten, also bleiben 5, allein es giebt 8. Wie kann man auf solchen Grundlagen bauen?

***) Möhsen und das Goethe-Meyer'sche Programm geben statt dessen 1448 an, es steht MCCCCXLVIIII, gewiss hat Möhsen irrig gelesen und sein Irrthum ward nachgeschrieben. Die Jahrzahl 1414 wird unten bei Nr. 13 als verfälscht nachgewiesen.

im ersten Jahre war der Kaiser in Ferrara, im zweiten in Florenz. In Ferrara, wissen wir, hat Pisano lange gelebt.

Vor 1441 sind die Medaillons Lionells von Este ohne den Fürstentitel, welchen er nach seines Vaters Tod 1441 erhielt.

1444 steht auf einer Schaumünze Lionells, und vier andre von ihm mit dem Fürstentitel gehören wohl in diese Jahre.

Vor 1444 sind wahrscheinlich die Medaillons des Piccinino und des Giovanni Francesco Gonzaga gegossen, da sie beide in diesem Jahr starben. Vielleicht ist der Medaillon des Victorin von Feltre dem des Gonzaga gleichzeitig, da er an dessen Hofe lebte und 1447 starb.

1445 ist die eine Schaumünze des Sigismondo Malatesta bezeichnet, und die andre, auch die des Domenico Malatesta, wird wohl gleichzeitig sein.

Vor 1447 ist wohl der Medaillon des Filippo Maria Visconti, da er in diesem Jahre starb, und der seines Folgers Francesco Sforza gemacht, welcher hier noch nicht Herzog von Mailand heisst. Letzterer Medaillon ist sicher nach 1441 gemacht, da Francesco „Dominus Cremonae" betitelt ist, was er in diesem Jahre erst ward.

Die Jahrzahl 1447 trägt der Medaillon der Cecilia Gonzaga, und aus demselben Jahr ist vielleicht der Medaillon ihres Bruders Ludovico; der letztere heisst Marchio Mantuae, was er erst 1444 nach des Vaters Tode ward.

Dasselbe Jahr steht auf der Schaumünze des Bellotus Cumanus.

1449 ist einer der Medaillons des Königs Alphons bezeichnet, und die übrigen mit seinem Bildniss sind also wohl gleichzeitig, ebenso der seines Ministers Inigo Davalos. Vielleicht gehört hierher auch der des Candido, welcher auch an Alphons Hofe lebte. Candido war 1399 geboren und erscheint hier nicht eben alt.

Ohne Zeitbestimmung bleiben die beiden Medaillen mit des Künstlers Bildniss und die beiden mit Dante's.

Demnach ist 1444 die früheste Jahrzahl, und aus den Lebensumständen der Dargestellten ergiebt sich für die früheste Schaumünze das Jahr 1438 oder 1439, keine andre muss früher gemacht sein. Da nun 1451 oder 1455 als das Todesjahr Pisano's gelten muss, so sind alle diese Schaumünzen in den letzten Lebensjahren des in hohem Alter gestorbenen Künstlers verfertigt, und damit stimmt, dass seine beiden eignen Bildnisse ihn in höheren Jahren darstellen*).

Eine Steigerung, ein Fortschritt ist in den Schaumünzen nicht sichtbar, der Kaiser Johannes VIII. von 1438 oder 1439 ist schon höchst vollkommen, aber von den Kehrseiten sind die der Medaillen des Königs Alfons, welche nachweislich zu den spätesten gehören, nach Erfindung und Darstellung die besten; ich kenne wenige Kunstwerke, die an Freiheit und Grossartigkeit der Antike so nahe stehen. Vielleicht gebührt ein Theil dieses Verdienstes dem Könige selbst, dessen Liebe der Geschichte und der Denkmäler des classischen Alterthums wohlbekannt sind. So mag er die Ideen zu diesen Kehrseiten und griechische Münzen als anregendes Muster dem Künstler gegeben haben. Denn Alfons sammelte auch antike Münzen; sein Zeitgenoss Antonius Panormitanus sagt**): Numismata illustrium imperatorum sed Caesaris ante

---

*) Dass er „vierzigjährig" sei, wie die Weimar'schen Kunstfreunde in dem vorn angeführten Programm sagen, scheint mir irrig.

**) De dictis et factis Alphoni Regis libri quatuor, B. II. 12, S. 50 des Ausgabe von Rostock, 1589.

alios per universam Italiam summo studio conquisita, in eburnea arcula a rege paene dixerim religiosissime asservabantur, quibus quoniam alia eorum simulacra eam vetustate collapsa non exstarent, mirum in modum sese delectari et quodammodo inflammari ad virtutem et gloriam inquiebat.

Die Frage, wann Pisano begonnen hat, Schaumünzen zu modellieren und zu giessen, bleibt unbeantwortet. In dem Gedicht des Guarinus, welches wahrscheinlich 1430 verfasst ist, werden Medaillen nicht erwähnt, nur Gemälde, und man möchte eher daraus schliessen, dass Pisano damals noch keine Medaillen modelliert hatte, als dass er damals noch nicht so berühmt durch Schaumünzen war, als durch Gemälde.

Man könnte wohl glauben, er habe schon vor den nachweislich frühesten von 1438 oder 1439 Medaillen gemacht, und nur in den genannten Jahren erst begonnen, seinen Namen auf diese Werke zu setzen, etwa weil auch andre Künstler ähnliche zu machen anfingen. Und es giebt allerdings ein paar sehr alte unbezeichnete Medaillen, die man wohl für seine Arbeit halten kann. Sie stellen Nicolaus III. Este von Ferrara dar, welcher 1441 starb, den Vater Lionells. Vor Jahren habe ich diese Vermuthung Herrn Lazzari geäussert, von welchem Bernasconi sie, wie er sagt, vernommen hat.

Die erste hat einen recht charakteristischen, aber auch recht roh modellierten rechtshin gewendeten Kopf ohne Mütze und ohne Umschrift. Diese Vorderseite kommt mit zwei Kehrseiten vor, auf der einen steht N M E (Nicolaus Marchio Estensis) unter einer offenen Krone*), diese ist offenbar die ältere Kehrseite. Die andere Kehrseite zeigt den quadrierten Wappenschild mit den Lilien und dem Adler, und zu Seiten N M **). Da die Lilien, wie Litta nachweist, erst 1431 in das Wappen kamen, so ist diese Kehrseite nach 1431 gemacht.

Die zweite Medaille hat den weit besser und feiner ausgeführten Kopf, er trägt hier die Mütze, und hat die Umschrift NICOLAI MARCHIO ESTENSIS. Die Kehrseite ist die zweite der obigen***).

Die Mönchsschrift entspricht auch der früheren Zeit; auf Pisano's Gemälde in London steht sein Name auch mit solchen Buchstaben. Die Vorderseite der zweiten Medaille hat dagegen schon die schönen und eleganten Majuskeln aller späteren Medaillen Pisano's.

Vielleicht sind dieses Pisano's älteste Medaillen. Der Künstler Nicholaus der alte hat eine bezeichnete Medaille von Nicolaus von Este gemacht, welche mit dieser verwandt ist, allein sie weicht doch ab, und bestätigt eher, dass jene beiden von Pisano seien. So könnte ich auch noch andre unbezeichnete Medaillen nennen die vielleicht von Pisano sind, allein der Stil allein bleibt immer ein unsicheres subjectives Kennzeichen.

Leider muss ich zur Kritik zurückkehren.

Die Frage, ob viele Medaillen Pisano's für uns verloren gegangen sind, wird von Cavattoni und Bernasconi unbedingt bejaht; aus den Worten eines der Gedichte auf Pisano: mille alias finxit figuras, schliesst Cavattoni, dass Pisano wenigstens ein

---

*) Litta, Gonzaga, Fasc. XXVI. Parte I. No. 1. Ich habe das Exemplar in der Sammlung des Grafen Taverna gesehen, welche jetzt der Stadt Mailand gehört. Es hat 5 Centimeter im Durchmesser.

**) Trésor Méd. ital. I, Tfl. XXX, I.

***) Sie liegt mir in einem Abguss vor, Litta a. a. O. No. 2 bildet sie ab.

paar hundert Medaillen modelliert habe. Allein man darf auf solche dichterische Hyperbeln nicht allzu viel Gewicht legen. Es ist nicht wahrscheinlich, dass viele grosse Medaillons von Bronze und Blei verloren gegangen sind, denn sie sind, wenn auch nicht in vielen, doch in mehreren Exemplaren hergestellt worden; seit jener Zeit hat es stets Kunstfreunde und Sammler gegeben, welche so schöne und so in die Augen fallenden Werke geschätzt und gesammelt haben, und das Erz lockte ja nicht zum Einschmelzen wie Edelmetall. Und andrerseits ist die Mühe beim Modellieren, Giessen und namentlich beim Ciselieren jedes einzelnen Exemplars so bedeutend, dass Pisano in den, wie ich nachgewiesen habe, wenigen Jahren, in welchen er überhaupt modelliert hat, wohl nicht viel Stücke mehr als wir haben, verfertigt haben wird. Von Sperandio, dem fruchtbarsten aller Medaillenkünstler dieser Zeit, kennen wir auch nur einige vierzig Stücke, von den meisten anderen Künstlern nur sehr wenige, und von manchen nur eine.

Dass wenigstens sechs Medaillen verloren gegangen, schliesst Bernasconi aus den Distichen 25 bis 32 in Basinio's Gedicht: Carlo Gonzaga, Guarino, Aurispa, ein Hieronymus, Bellotus und Tuscanella. Allein den Bellotus haben wir mit Pisano's Namen bezeichnet, er scheint unseren italienischen Gelehrten unbekannt geblieben zu sein.*) Und was die fünf andern betrifft, so geht keineswegs aus dem Gedicht hervor, dass Medaillen gemeint sind, es können auch gemalte Bildnisse gewesen sein. Vielleicht tritt aus den Sammlungen namentlich in Oberitalien noch eine oder die andere Medaille ans Licht, zahlreiche, ich wiederhole es, sind nicht zu erwarten; ich kann weder das Bedauern noch die Hoffnung der Veroneser Gelehrten theilen.

Noch muss ich die ungewissen und die abzuweisenden Medaillen besprechen, auf die Gefahr hin, die Leser zu langweilen; allein diese Fragen müssen endlich zum Abschluss gebracht werden.

Der Brief des Paolo Giovio über Pisano's Medaillen, den Vasari giebt, führt der Mehrzahl nach Stücke auf, die nicht bekannt sind, und da Giovio dem Pisano einige ganz sicher von andern Künstlern gemachte Medaillen zuschreibt, ja solche die nothwendig erst viele Jahre nach Pisano's Tode gemacht sein können, so steht es fest dass er entweder aus der Erinnerung schrieb, oder alle Medaillen welche er schön genug fand, ohne viel Besinnen dem Pisano zutheilte. Seine Nachrichten verlieren also alle Glaubwürdigkeit.

Da jedoch diese Nachrichten bisher als richtig stets wiederholt worden sind, so wird es wiederum nöthig, die Stücke einzeln durchzugehen und die Zweifel zu begründen. Giovio führt an:

1. „König Alphons (von Neapel) im Harnisch, die Kehrseite enthält den Kriegshelm." Dies ist irrig, der Helm, sehr in die Augen fallend, ist auf der Vorderseite neben dem Brustbild dargestellt.

2. „Papst Martin V. mit dem Wappen der Colonna." Er regierte von 1417 bis 1431, der Zeit nach könnte also Pisano ihn allenfalls modelliert haben, allein wir haben nur kleine, Pisano's durchaus unwürdige Medaillen mit der Aufschrift PONT. ANNO. PRIMO MCDXVII, und so früh hat Pisano wohl keine Medaillen gemacht.

---

*) Auch von Aurispa giebt es eine Medaille (Mus. Mazzuchellianum Th. I, Tafel X), allein sie trägt nicht Pisano's Namen und scheint nach der Abbildung gewiss nicht sein Werk zu sein.

Niemand, der diese kleinen Stücke mit Pisano's Arbeiten vergleicht, wird sie ihm zuschreiben*).

Auch von Martin's Folger Eugen IV. giebt es noch keine Medaillons**), sondern Guazzalotti's Nicolaus V. ist der älteste mit eines Papstes Bildniss. Sollte vielleicht Giovio Nicolaus V. hier mit Martin V. verwechselt haben? Die Ungenauigkeit seiner Nachrichten lässt selbst dies möglich scheinen.

Es könnte auffallen, dass so viele kleine Fürsten sich in Medaillen darstellen liessen, die gleichzeitigen Päpste aber nicht, allein es waren eben die kunstsinnigen, nicht die mächtigen Fürsten, welche an diesen Werken Freude hatten. Auch auf die Münzen begannen die Päpste später ihre Bildnisse zu setzen als andre Fürsten, und in Venedig liess erst der Doge Francesco Foscari, welcher von 1457 an herrschte, die frühste Medaille machen.

3. „Mahommed der Sultan, auf der Kehrseite zu Pferd mit der Geissel." Damit ist unfraglich der grosse Medaillon gemeint, welcher dieser Beschreibung entspricht, aber mit OPVS CONSTANTII 1481 auf vollständigen Exemplaren bezeichnet ist. Giovio's Irrthum schrieben alle Folger nach, auch Cicognara (Th. II, S. 393), ein Marcello Oretti ward als Gewährsmann angeführt. Bernasconi erkannte richtig aus der Jahrzahl dass hier ein Irrthum stattfinden müsse, allein er wusste ihn nicht aufzuklären, denn die Medaille des Constantius war ihm unbekannt.

4. „Sigismund Malatesta und Isotta." Dies ist unter allen von Giovio angeführten der einzige wirklich vorhandne Medaillon Pisano's.

5. „Niccolo Piccinino mit einer hohen Mütze, und auf der Kehrseite ein gewappnetes Ross" (womit ein gewappneter Reiter gemeint ist). Der Piccinino hat auf der Kehrseite den Greifen, der gewappnete Reiter bildet die Kehrseite des Ludovico Gonzaga.

6. „Johannes Palaeologus, auf der Kehrseite das Kreuz von zwei Händen gehalten." Diese Kehrseite zum Medaillon des Kaisers Johann ist nicht bekannt.

Vasari fährt dann fort Pisano's Medaillen aus seiner eignen Kenntniss aufzuzählen, allein auch er irrt so häufig wie Giovio.

7. „Filippo Medici". Wir haben eine Medaille von ihm, allein er heisst darauf Erzbischof von Pisa, und dies ward er 1461, als Pisano längst todt war. Die Medaille muss also von einem andern Künstler sein, ich führe sie nachher unter Pollajuolo auf.

8. „Braccio da Montone." Damit ist wohl die eben unter No. 5 erwähnte Medaille mit dem Kopf des Piccinino gemeint, auf deren Kehrseite Braccio's Name genannt ist.

9. „Giovanni Galeazzo Visconti." Von diesem 1402 gestorbnen ist kein Medaillon bekannt, Vasari meinte wohl den von Filippo Maria Visconti.

10. „Carlo Malatesta d' Arimino." Es giebt keinen Medaillon, aber wohl einen von Domenico Malatesta.

11. „Giovanni Caracciolo." Sperandio hat einen Medaillon von Marino Caracciolo gemacht.

---

*) Möhsen hat noch eine andere Medaille Martins V. mit der Aufschrift OPTIMO PONTIFICI dem Pisano zugeschrieben, allein sie kann ihm so wenig als die erste gehören.

**) Nur ein kleines flaches Silberstück auf das Concil ward 1439 geprägt, es ist geprägt wie die Münzen und hat nicht das Bildniss des Papstes.

12. „Borso von Este." Es giebt mehrere, aber keine von Pisano.

13. „Ercole von Este." Es giebt keinen Medaillon von Pisano, und es ist wohl Schreibfehler für Niccolò; Hercules I. war erst 1433 geboren.

Leider schliesst die Liste der dem Pisano irrig zugetheilten Medaillen hier noch nicht.

Tito Vespasiano Strozzi hat in dem vorn gegebenen Gedicht auf Pisano gesagt: Ast opere insigni nostros effingere vultus Quod cupis, haud parva est gratia habenda tibi, und deshalb hat man ein 18 CM hohes und 11 CM breites einseitiges Relief*) (also keine eigentliche Schaumünze) mit Strozzi's Bildniss für eine Arbeit Pisano's gehalten, doch mit Unrecht, denn schon Mayr bemerkte in seinem Werk über die Ferraresischen Münzen S. 84 ganz richtig, dass dies Relief nicht von Pisano sein könne, da Strozzi, als Pisano starb, ein junger Mann gewesen, im Relief aber alt erscheine. Cavattoni hat dies nun ausführlich nachgewiesen; Strozzi war 1422 geboren.

Es kömmt hinzu, dass in einer zweiten Bearbeitung der Dichter grade das angeführte Distichon, worin die zu machende Medaille erwähnt ist, fortgelassen hat, woraus man wohl schliessen darf, die etwa versprochene Schaumünze sei nicht gemacht worden.

Die Herausgeber des Lemonnier'schen Vasari haben (Th. XV, S. 157) dem Pisano einen Medaillon des Cosmus Medici zugetheilt, auf welchem nach dem Namen DECRETO. PVBLIC O. P. P steht, dies O. P. P. erklären sie Opus Pisani Pictoris; alllein das O ist nur zufällig durch einen Theil des Bildes von PVBLIC getrennt, und die Aufschrift bedeutet Decreto publico Pater Patriae. Die Herausgeber hatten auch unbeachtet gelassen, dass Cosmus den Titel Pater Patriae erst 1464 erhielt, als Pisano längst todt war.

Beschreibung der Medaillons.

1., (103 MM.)

+ ΙΩΆΝΝΗϹ · ΒΑϹΙΛΕΎϹ · ΚΑῚ · ΑΥΤΟΚΡΆΤΩΡ · ΡΩΜΑΊΩΝ · Ὁ · ΠΑΛΑΙΟΛΌΓΟϹ · Brustbild des byzantinischen Kaisers mit einer hohen Mütze rechtshin.

Der Kaiser zu Pferd mit gefalteten Händen vor einem Kreuze betend, rechtshin; links von ihm ein Page zu Pferd, vom Rücken gesehen. Im Hintergrund Felsen. Oben: · OPVS · PISANI · PICTORIS ·; unten: ἜΡΓΟΝ · ΤΟΥ͂ · ΠΙϹΆΝΟΥ · ΖΩΓΡΆΦΟΥ.

Friedlaender'sche Sammlung; Dufresne, Diss. de Imp. Const. S. 106 Tafel IV; Maffei, Verona illustrata Th. III. 195; Argelati de monetis Italiae, Th. III. S. 78 Tafel XV; Heraeus II 1; Möhsen Th. I. S. 120 III; Trésor Méd. ital. I. Tafel V. 1.

*) Ein viereckiges Exemplar ist im Museum Mazzuchellianum, Th. I, Tafel III abgebildet, ein ovales in der Sammlung der Brera, mit anders gestelltem Namen, aber mit dem identischen Kopf, bei Litta, Familie Strozzi, Tafel III. Cavattoni (S. 40) sagt, es stehe „Pisano's Initiale" darauf; auf diesen beiden Exemplaren steht sie nicht, und es ist zu bedauern, dass Cavattoni nicht angiebt, ob es ein blosses P. ist; dies würde natürlich nichts beweisen. In der Bibliothek von Ferrara soll ein Exemplar vorhanden sein, ich habe leider nicht erlangt, es zu sehen.

Die Kehrseite scheint sich auf ein bestimmtes Ereigniss zu beziehen; im Phrantzes, wo die Reise des Kaisers von Constantinopel nach Ferrara beschrieben wird, habe ich nichts darüber gefunden.

In Bolzenthal's Skizzen S. 39 wird getadelt, dass das Pferd „nicht der Natur gemäss mit diagonalem, sondern mit parallelem Gange dargestellt ist". Damit ist wohl gemeint, dass es ein Passgänger ist. Es wäre seltsam, wenn Pisano, dessen Pferde-Darstellungen grade berühmt waren, hier einen Fehler gemacht hätte. Allein die mittelalterlichen Reiterdarstellungen zeigen, dass in Italien die Pferde auf den Passgang eingeübt waren, wie noch heut in der Türkei.

Giovio sagt in seinem von Vasari abgedruckten Briefe über Pisano, die Schaumünze sei in Florenz zur Zeit des Concils verfertigt, also 1439. Giovio giebt jedoch eine andre Kehrseite an, welche nicht bekannt ist; gewiss einer seiner nicht seltenen Irrthümer.

Eine kleine Kopie des Bildnisses mit andrer Umschrift und andrer Kehrseite, eine deutsche Arbeit des 16. Jahrhunderts, befindet sich im Königl. Münzkabinet.

2., (88 MM.)

NICOLAVS · PICININVS · VICECOMES · MARCHIO · CAPITANEVS · MAX^9 · AC · MARS · ALTER. Brustbild mit Mütze, linkshin.

N. PICININVS BRACCIVS Greifin, mit einem Halsband auf welchem PERVSIA steht, zwei Knaben säugend, linkshin. Unten PISANI · P · OPVS.

Königliche Sammlung; Friedlaender'sche Sammlung; Möhsen I 124 IX; Trésor Méd. ital. I VI 1.

Der berühmte Condottiere Niccolò Piccinino (von seiner kleinen Gestalt so benannt) starb 1444. Die Schaumünze ist gewiss vor diesem Jahre verfertigt, Bezeichnungen wie „Mars alter" wurden damals unbedenklich Lebenden gegeben. Piccinino war Schüler und Folger des Braccio da Montone, beide waren Peruginer, der Greif ist das Sinnbild oder Wappen dieser Stadt, demnach sind die beiden Heerführer hier an den Brüsten der Perusia dargestellt, wie die Zwillinge der Lupa.

(Das Zeichen 9 bei dem Worte MAX auf der Vorderseite bedeutet bekanntlich us, sodass Maximus zu lesen ist.)

Das Exemplar der Königl. Sammlung hat auf dem Schulterstück des Harnisches ein leicht eingegrabenes M̄ oder ĀĀ, ähnlich wie auf dem Harnisch des Herzogs Alphons von Calabrien in dem Medaillon des Guazzalotti $\overset{+S+}{A\text{—}A}$ steht. Andre Exemplare des Piccinino haben noch eine Krone über diesem Zeichen.

3., (100 MM.)

IOHANES · FR ANCISCVS DE · GON ZAGA zu Seiten des Brustbildes mit einer hohen Mütze, linkshin. Unten im Halbkreise: PRIMVS MARCHIO MANTVE, oben: CAPIT · MAXI · ARMIGERORVM.

Der Markgraf gewappnet zu Pferd, linkshin, einen Pagen zu Pferd sieht man vom Rücken. Im Felde oben ein ringförmiger Zierrat und OPVS
PISANI
PICTO
RI
S

Königliche Sammlung; Möhsen I 120 1; Litta Fasc. XXXIII 2; Trésor II I 2.

Gianfrancesco, 1395 geboren, Fürst seit 1407 unter Vormundschaft, Markgraf seit 1433, starb 1444.

Es ist vorn schon gesagt, dass die biographischen Nachrichten, welche der Trésor über ihn giebt, sich auf seinen gleichnamigen Vater beziehen, und dass Schorn in seinem Vasari und der ihm folgende Nagler aus diesen Nachrichten den irrigen Schluss zogen, diese Schaumünze sei vor dem Jahre 1404 verfertigt und sei Pisano's älteste Arbeit.

4., (67 MM.)

VICTORINVS · FELTRENSIS · SVMVS (Die Aufschrift der KS. bildet die Fortsetzung.) Brustbild mit hoher Mütze, linkshin.

MATHEMATICVS · ET · OMNIS · HVMANITATIS · PATER und in einem engeren Kreise · OPVS · PISANI · PICTORIS · Pelikan, mit seinem Herzblut die Jungen tränkend.

Friedlaender'sche Sammlung; Mazzuchelli I X IV; Möhsen I 123 IV; Trésor II II 1.

In Rosmini's Werke über Vittorino da Feltre, und in der deutschen Bearbeitung von Orelli ist diese Schaumünze auch abgebildet. Vittorino lebte seit 1425 meist am Hofe zu Mantua, demnach ist die Schaumünze wahrscheinlich der vorhergehenden gleichzeitig. Glücklich gewählt für einen Lehrer ist die einfache Darstellung der Kehrseite.

1445.

5., (102 MM.)

SIGISMVNDVS · DE · MALATESTIS · ARIMINI · 7C · ET · ROMANE ECCLESIE · CAPITANEVS · GENERALIS · Geharnischtes Brustbild mit blossem Haupte, rechtshin.

Sigismondo Malatesta geharnischt zu Pferd, in der Rechten den Feldherrnstab. Im Hintergrund ein Schloss, an dessen Thürmen das Wappen und die Jahrzahl · MCCCC · XLV · angebracht ist. Unten am Rande OPVS · PISANI · PICTORIS ·

Friedlaender'sche Sammlung; Mazzuchelli I XV 1; Möhsen I 119 II; Trésor Méd. ital. I IV 3.

Sigismondo war 1417 geboren und starb 1468.

6., (90 MM.)

SIGISMVNDVS · PANDVLFVS · DE · MALATESTIS · ARIMINI · FANI · D · Brustbild rechtshin.

Sigismund gewappnet, steht zwischen zwei blühenden Sträuchern, an dem einen hängt sein Wappenschild, der andre trägt seinen Helm mit dem Elephantenkopf als Helmzier. Unten · OPVS · PISANI · PICTORIS ·

Friedlaender'sche Sammlung; Mazzuchelli I XV II; Möhsen I 124 VII; Trésor I IV 1.

7., (83 MM.)

Die Vorderseite aus derselben Form.

Das Brustbild der Isotta, rechtshin, mit dem Schleier über dem Haar. Oben steht im Halbkreise ISOTE · ARIMINENSI zwischen zwei Zierraten; unten im Halbkreise OPVS · PISANI · PICTORIS.

In der Sammlung des verstorbenen Dr. von Duisburg zu Danzig, dessen Gefälligkeit ich ein Lichtbild dieses, soviel ich weiss, bisher unbekannten Medailllons verdanke. Das Brustbild der Isotta ist demjenigen äusserst ähnlich, welches auf der Kehrseite einen Elephanten und den Namen des Matteo Pasti zeigt. Wenn nicht jenes Brustbild von dem nämlichen Modell abgeformt und nur die Aufschrift verändert ist, so hat Matteo Pasti diese Schaumünze des Pisano äusserst genau copiert.

Auch in der Sammlung Taverna in Mailand habe ich ein Exemplar gesehen. Dieses ist von Herrn Armand unter No. 16 erwähnt.

8., (83 MM.)

MALATESTA. NOVELLVS.
CESENAE · DO MINVS.
zu Seiten des Brustbildes, linkshin; oben im Halbkreis · DVX · EQVITVM · PRAESTANS.

Knieender Ritter, ein grosses aufgerichtetes Crucifix umfassend, rechtshin, links neben ihm sein Ross, von hinten gesehen. Oben im Halbkreis OPVS · PISANI · PICTORIS.

Königliche Sammlung; Möhsen I 125 XI; Trésor I III 3.

Malatesta Novellus (das ist: der jüngere) hiess Domenico, und war der jüngste uneheliche Sohn des Pandolfo und der Bruder Sigismondo's; er war 1418 geboren, erhielt schon in seiner Jugend die Herrschaft über Cesena, ward 1433 zum Ritter geschlagen und starb 1465. Wenn die Medaille gleichzeitig mit denen seines Bruders, also 1445 gemacht ist, so war er 27 Jahre alt; er erscheint hier jünger, aber auch der 26jährige Galeazzo Maria Sforza erscheint auf seiner silbernen Medaille ganz jugendlich.

Lionello von Este hat von verschiedenen Künstlern zahlreiche Schaumünzen mit seinem Bildniss verfertigen lassen, von Pisano allein acht, wenn man nach Kehrseiten zählt, denn der Vorderseiten sind nur fünf. Vorder- und Kehrseiten kommen in verschiedenen Zusammenstellungen vor.

Lionello war im Jahre 1407 geboren, ward 1441 Fürst und starb 1450. Nur eine der Schaumünzen hat eine Jahrzahl, 1444; auf dieser führt er den Titel von Ferrara, Reggio und Modena, denselben Titel hat er auch auf vier anderen, alle diese müssen nach 1441 verfertigt sein, während die drei, auf welchen er nur „Marchio Estensis" genannt ist, gewiss bei Lebzeiten seines Vaters, vor 1441, gemacht sind.

Auf den Kehrseiten sind Sinnbilder dargestellt, welche zum Theil unverständlich sind: eine Vase aus der unten Flammen brechen, wie es scheint, und in welcher ein Oelzweig steckt, während von den Henkeln Anker hängen, deren einer zerbrochen ist;

drei an einem Kopf vereinigte Gesichter (bekanntlich auch das Wappen der Trivulzi und Typus einer kleinen Arsaciden-Münze); ein vom Winde geschwelltes Segel an einer Säule bedeutet wohl Unerschütterlichkeit; der Luchs mit verbundenen Augen kehrt mehrmals wieder, und hat auf einer von Nicholaus verfertigten Schaumünze Lionello's die Umschrift: ne vide quae vides.

9., (69 MM.)

LEONELLVS · MARCHIO · ESTENSIS (zwischen den Worten Olivenzweige). Brustbild rechtshin.

OPVS · PISANI · PICTORIS · Drei kindliche Gesichter an einem Kopfe, zu beiden Seiten Olivenzweige, an welchen Panzerstücke hängen.

Friedlaender'sche Sammlung; Mazzuchelli I XII IV; Argelati I S. 64 Tafel LI 2; Möhsen I 124 VI; Litta Fasc. XXVI 7; Trésor I III 1.

Nagler giebt im Künstlerlexikon, Pisano No. 7 an, diese Schaumünze habe 1444; es ist gewiss eine Verwechslung mit der folgenden No. 12. Der Kinderkopf mit drei Gesichtern; eins von vorn, die beiden andern im Profil, alle drei haben zusammen nur zwei Augen, ist unerklärt.

10., (69 MM.)

Die identische Vorderseite.

Eine Säule, an welcher ein vom Winde aufgeblähtes Segel befestigt ist, davor sitzen zwei nackte Männer, von denen der eine greisenhaft ist, am Boden. Oben im Halbkreis OPVS · PISANI · PICTORIS.

Königliche Sammlung; Heraeus 51 4; Möhsen I 125 XIII c.

Ein Bleiabguss in der Königlichen Sammlung hat die VS von No. 11.

11., (69 MM.)

LEONELLVS · MARCHIO · ESTENSIS · (Olivenzweige zwischen den Worten) Brustbild linkshin.

Zwei stehende nackte Männer einander zugewendet, deren jeder einen grossen Korb voller Olivenzweige auf Schulter und Nacken hält, hinter ihnen stehen auf Felsen zwei Rauchfässer von besonderer Form. Im Halbkreise OPVS · PISANI · PICTORIS.

Königl. Sammlung; Möhsen I 124 nach VI; Litta Fasc. XXVI 4; Trésor II V I die KS.

12., (100 MM.) 1444.

LEONELLVS MARCHIO
ESTE NSIS
Brustbild linkshin, oben im Halbkreise GE. R. AR, unten im Halbkreise D · FERRARIE · REGII · ET · MVTINE ·

Amor hält einem Löwen ein Notenblatt vor, der Löwe öffnet singend den Rachen nur auf einer Seite. Dahinter ein Pfeiler an welchem ein vom Winde geschwelltes Segel befestigt ist; darunter · M · CCCC · XLIIII · (dreizeilig) und rechts im Felde steht OPVS
PISANI
PICTORIS.

Friedlaender'sche Sammlung; Mazzuchelli I XII 1; Argelati I 64 Tafel 21 V; Möhsen I 118 1; Heraeus 51 1; Litta Fasc. XXVI 3; Trésor I III 2.

Das Friedlaender'sche Exemplar ist von Blei; der äusserst scharfe Guss und die vorzügliche Ciselierung beweisen, dass dies eins der gleichzeitigen Originale in Blei ist, von welchen Fazio spricht (s. vorn).

Die fünf Notenlinien und die Noten selbst sind hier ganz kenntlich, man hielt die letzteren irrig für Buchstaben. Die bisher missverstandene Vorstellung bezieht sich auf Lionello's Vermählung; der Löwe spielt auf seinen Namen an, er vermählte sich in dem auf der Schaumünze genannten Jahre 1444 mit Maria, der natürlichen Tochter des Königs Alphons von Neapel; also Amor lehrt den Löwen singen.

Die Säule mit dem Segel ist eins seiner wiederkehrenden Sinnbilder, ein Symbol der Charakterfestigkeit. GE. R. AR wird „generalis Romanae armatae" erklärt.

13., (69 MM.)

LEONELLVS · MARCHIO · ESTENSIS · D · FERRARIE · REGII · 7 · MVTINE · (Olivenzweig). Brustbild linkshin.

PISANI · PICTORIS · OPVS Nackter Mann, in einer halb sitzenden halb liegenden Stellung, auf einem Felsen hinter ihm steht eine Vase mit Zweigen, unten aus der Vase brechen anscheinend Flammen, von den beiden Henkeln der Vase hängen zwei Anker herab, deren einer zerbrochen ist.

Friedlaender'sche Sammlung; Mazzuchelli I XIII 1; Argelati I 64 Tafel LI 4; Heraeus 51 3; Möhsen I 125 XIIIb; Litta Fasc. XXVI 5.

Andre Exemplare haben eine ganz ähnliche VS auf welcher dieselbe Inschrift etwas weitläuftiger steht, weil der Zweig fehlt z. B. Trésor II 1, 3; der Kopf ist aber von demselben Modell, nur die Schrift ist verändert.

14., (69 MM.)

Dieselbe Vorderseite.

Ein Luchs mit verbundenen Augen sitzt auf einem Kissen linkshin. Unten im Halbkreis · OPVS · PISANI · PICTORIS ·

Möhsen I 125 XIII.

Gesehen habe ich diese Kehrseite nicht, ich kenne sie nur aus Möhsen. Sie unterscheidet sich durch die Umschrift von der folgenden. In der Königlichen Sammlung befindet sich ein Exemplar dieser KS (mit der VS welche LEONELLVS MARCHIO ESTENSIS [Olivenzweige zwischen den Worten] und das Brustbild rechtshin hat), allein auf der KS welche überhaupt verdorben ist steht oben MCCCC XIIII. Das Jahr 1414 ist unmöglich, da der 1407 geborne Lionello hier männlich erscheint, und dies Stück ist ein verfälschter Nachguss, die Jahrzahl mit anderen und unsauberen Schriftzeichen geschrieben. Es kann also auf dies verfälschte Exemplar keine chronologische Bestimmung gebaut werden.

15., (69 MM.)

LEONELLVS · MARCHIO · ESTENSIS · D · FERRARIE · REGII · 7 · MVTINE · Brustbild linkshin.

Luchs mit verbundenen Augen auf einem Kissen sitzend, linkshin. Unten im Halbkreis PISANVS · PICTOR · FECIT ·

Bellini, Mon. de Ferrara, Tafel II; Trésor II I 4. Dies ist die bei No. 13 beschriebene VS.

16., (42 MM.)

LEONELLVS · MARCHIO · ESTENSIS · Brustbild linkshin.

D · FERAR · REG · E · MVT · Verzierte Vase, in welcher ein Oelzweig steckt, während unten durch Löcher derselben anscheinend kleine Flammen ausbrechen. An den beiden Henkeln der Vase hängen Anker, deren einer zerbrochen ist. Unten PISANVS F.

Königliche Sammlung; Mazzuchelli I XII III; Möhsen I 124 V; Trésor II 1 6.

17., (102 MM.)

PHILIPPVS · MARIA · ANGLVS · DVX · MEDIOLANI · ET · CETERA · PAPIE · ANGLERIE · QVE · COMES · AC · GENVE · DOMINVS · Brustbild mit Mütze rechtshin, das Gewand ist gestickt und zeigt einen Vogel von einem gewundenen Tuche im Kreise umgeben, darüber eine Krone.

Der Herzog gewappnet, linkshin sprengend, hinter ihm zwei andre Reiter, ein Ritter und ein Page. Im Hintergrund die Thürme einer Stadt mit einer grossen weiblichen Bildsäule, und eine felsige Landschaft. Unten im Halbkreise · OPVS · PISANI · PICTORIS ·

Königliche Sammlung; Möhsen I 120 II; Litta Fasc. IX Th. IV; Trésor I I 3.

Der Herzog starb 1447, also ist die Schaumünze vor diesem Jahr verfertigt; er eroberte Genua 1421 und verlor es 1435; man darf aber, weil er hier „Genuae dominus"

heisst, nicht glauben, die Schaumünze sei aus den Jahren 1421 bis 1435, denn er behielt den Titel bei, und sein Folger Francesco Sforza nahm später auch Genua wieder in Besitz. Demnach kann die Schaumünze auch nach 1435 verfertigt sein, und ist wohl mit der folgenden gleichzeitig welche gewiss nach 1441 gemacht ist. Damit stimmt auch dass der 1392 geborene Filippo Maria hier ziemlich bejahrt erscheint, wie er vor 1435 nicht erscheinen konnte. Diese Zeitbestimmung scheint mir dadurch nicht widerlegt, dass Herr E. M. (Müntz) in der Recension meiner Einleitung (Revue critique d'histoire etc. vom 8. März 1880) sagt: wenn er das Datum eines Briefs der noch nicht vollständig publiciert ist, richtig bestimmt habe, so sei dieser Medaillon 1431 oder 1432 gemacht. Es fragt sich also, ob jenes Datum richtig bestimmt ist. Noch weniger hat der Herr Recensent hierdurch meinen Satz, Pisano's älteste sicher zu bestimmende Arbeit sei von 1439, widerlegt.

Die Visconti nannten sich „Anglus", weil sie von Anglus, einem Sprossen des Aeneas abzustammen vorgaben, welcher Angleria (Angheria) am Lago maggiore gegründet haben soll; gewöhnlich führten ihre Erbprinzen den Titel Comes Angleriae.

Pietro Candido Decembrio, welchen Pisanus auch in einer Schaumünze dargestellt hat, schreibt in seiner Vita Philippi Mariae Vicecomitis Kapitel 50, wie schon erwähnt ward: facie obfusca, licet reliquo corpori candor inesset, adspectu autem cogitanti adsimilis, cuius effigiem quamquam a nullo depingi vellet, Pisanus ille insignis artifex miro ingenio spiranti parilem effinxit.

Ein französischer Numismatiker Tôchon aus Annecy hat in einer eignen Abhandlung im Jahre 1816 ein Silber-Exemplar dieser Schaumünze publiciert. Ob dies ein gleichzeitiger Originalguss war, ist um so mehr zu bezweifeln, als Millin (in den Annales encyclopédiques 1817 S. 186) sagt, das Bronze-Exemplar der Pariser Sammlung sei weit schöner. Tôchon hielt die Schaumünze für unediert, allein das war sie nur für ihn, denn schon Settala, Möhsen, Baleman hatten längst vor ihm Exemplare derselben beschrieben. Eine Stelle seiner Schrift S. 20, wo ihn eine angebliche Aehnlichkeit des Gesichts des Visconti mit dem damals eben gestürzten Napoleon I. auch eine Charakter-Aehnlichkeit zwischen „diesen beiden grossen Heerführern und schlechten Menschen" finden lässt, hat Litta mit Recht gebrandmarkt; der Vergleich ist obenein falsch, denn der Visconti war durchaus kein grosser Feldherr.

18., (90 MM.)

FRANCISCVS · SFORTIA · VICECOMES · MARCHIO · ET · COMES · AC · CREMONE · D · Brustbild mit hoher Mütze linkshin.

OPVS · PISANI · PICTORIS · Pferdkopf linkshin, darunter drei Bücher und ein Schwert.

Friedlaender'sche Sammlung; Möhsen I 125 XII die KS.; Heraeus 56, 2; Litta Fasc. I V 1; Trésor I II 1.

Francesco Sforza ward 1450 Herzog von Mailand, die Medaille ist also vor diesem Jahr verfertigt und nach 1441, da er damals als Filippo Visconti's Schwiegersohn den Namen Visconti (Vicecomes) annahm und Cremona erhielt.

Wahrscheinlich ist diese Schaumünze und die vorhergehende gleichzeitig.

19., (88 MM.) 1447.

CICILIA · VIRGO · FILIA · IOHANNIS · FRANCISCI · PRIMI · MARCHIONIS · MANTVE · Brustbild der Cecilia Gonzaga linkshin.

Liegendes Einhorn einem Widder ähnlich; neben ihm sitzt eine halbbekleidete Jungfrau und legt ihm die Hand auf den Kopf. Am Himmel der Halbmond; auf einer Tafel steht

OPVS ·
PISAN
I · PICT
ORIS ·
· M ·
CCCC
XLVII ·

Friedlaender'sche Sammlung; Köhler MB. XVII 73; Möhsen I 119 II; Litta Fasc. XXXIII 75; Trésor I II 3.

Cecilia Gonzaga, 1425 geboren, Schülerin des Vittorino da Feltre, ging nach Litta 1444 ins Kloster, allein auf unsrer Schaumünze von 1447 ist sie in weltlichen Kleidern dargestellt, sie wird also nicht vor diesem Jahre Nonne geworden sein. Einhorn und Halbmond sind bekanntlich Symbole der Keuschheit, das Einhorn liess sich der Sage nach nur von einer Jungfrau bändigen.

20., (100 MM.)

LVDOVI CVS · DE ·
GONZ AGA ⊙ zu
Seiten des geharnischten Brustbildes, linkshin, unten im Halbkreis MARCHIO · MANTVE · ET · CET ·, oben CAPITANEVS · ARMIGERORVM ·

Der Markgraf gewappnet zu Ross, mit geschlossenem Visier, den Feldherrnstab auf das rechte Knie stützend, rechtshin. Hinter seinem Haupt die strahlende Sonne, vor ihm eine Sonnenblume die sich der Sonne zuwendet. Links im Felde OPVS · PISANI ·
· PICTORIS ·

Friedlaender'sche Sammlung; Möhsen I 136 die VS.; Litta Fasc. XXXIII 5; Trésor I II 2.

Ludovico, geboren 1414, Markgraf 1444, starb 1478.

21., (59 MM.) 1447.

· BELLOTVS · · CVMANVS · Jugendliches Brustbild mit einer Mütze, linkshin.

· OPVS · PISANI · PICTORIS · Ein Hermelin linkshin, darüber · M ·
· CCCC ·
· XLVII ·

Möhsen I S. 119 V; Trésor II II 2.

Der Dargestellte ist unbekannt. Cumanus bedeutet nicht, wie der Trésor sagt, aus Comacchio, denn diese Stadt heisst Comacium oder Cimaculum, sondern aus Como; Comensis ist häufiger, aber Cumanus steht auf Münzen von Como, und Bianca Pellegrini aus Como heisst Cumana auf einer Schaumünze des Enzola.

22., (101 MM.) 1449.

DIVVS · ALPHONSVS · REX · (oben im Halbkreis) TRIVMPHATOR · ET · PACIFICVS (unten in zwei Zeilen). Geharnischtes Brustbild rechtshin, davor die Krone und M | CCCC | XLVIIII, dahinter ein Helm dessen Kessel mit einem vom Rücken gesehenen geöffneten Buche verziert ist.

· LIBERALITAS · AVGVSTA · Adler auf einem Baumstamm sitzend, vor ihm liegt ein erjagtes Reh, umher vier Geier. Unten · PISANI · PICTORIS · OPVS ·

Friedlaender'sche Sammlung; Köhler MB. XVII 129; Trésor I I 2.

Die Angabe, es stehe Libertas (statt Liberalitas, Bernasconi S. 31) ist gewiss irrig. Möhsen I 119 No. IV und die Weimarischen Kunstfreunde geben die Jahrzahl 1448 an, ich weiss nicht, ob es Exemplare mit dieser Jahrzahl giebt, oder ob die uns ungeläufige Schreibung VIIII einen Irrthum beim Lesen veranlasst hat.

Das Buch am Helm erklärt sich durch die Worte des Antonius Panormita: diem illam in qua nihil legeret se perdidisse dicebat (cap. II 16, S. 51 der Rostocker Ausgabe von 1589).

In der Biblioteca Nacional zu Madrid ist ein scharf ciseliertes Exemplar in Silber, dessen Abdruck ich dem Herrn J. Zobel verdanke; am Deckel des auf dem Helm dargestellten Buches steht VIR · | INA
SAPĪ | BITV
ENS · | R · AS
DOM | TRIS. Dies bezieht sich darauf, dass Alphons ein Kenner der Sternkunde war; die astronomischen Tabulae Alphonsinae, die auf seine Veranlassung verfertigt wurden, haben ihr Ansehen einige Jahrhunderte hindurch erhalten.

23., (105 MM.)

DIVVS · ALPHONSVS · ARAGO · SI · SI · VA · HIE · HVN · MA · SAR · COR · REX · CO · BA · DV · AT · ET · N · C · R · C · Brustbild rechtshin, darunter die Krone.

VENATOR INTREPIDVS oben im Felde. Ein nackter Mann welcher mit einem kurzen Schwert einen von zwei Hunden gefassten grossen Eber erlegt. Unten · OPVS · PISANI · PICTORIS ·

Friedlaender'sche Sammlung; Hauschild S. 355; Trésor II XLIII 5.

Die Titel bedeuten ARAGOniae SIciliae SIciliae VAlentiae HIErosolymae HVNgariae MAiorcae SARdiniae CORsicae REX COmes BArcinonis DVx AThenarum ET Neopatrarum Comes Roscilionis (Roussillon) Cet. Im Trésor II S. 39 werden einige dieser Abkürzungen irrig gelesen, andre irrig erklärt, z. B. SI · SI · VA · wird SISILIAe gelesen, das V soll ein Monogramm aus L und I sein! Unsre Erklärung SIciliae SIciliae (für Siciliarum) wird durch das Siciliae utriusque der folgenden Schau-

münze bestätigt. Bernasconi S. 33 No. 20 liest SIciliae SIracusarum, und am Ende Roncilionis; beides ist gewiss nicht richtig; Syracus war kein eignes Königreich, und Ronciglione im Kirchenstaat gehörte nicht dem Alphons.

24., (110 MM.)

DIVVS · ALP HONSVS · AR AGONIAE · VTRIVSQ VE · SICI LIAE · VAL ENCI AE · HIE zu Seiten des Brustbilds rechtshin, im Kreise steht HVN · MAIO · SAR · COR · REX · CO · BA · DVX · AT · ET · NEO · AC · CO · RO · Œ · C · Unter dem Brustbild eine Krone.

· FORTITVDO · · MEA · ET · LAVS · MEA · DOMINVS · ET · FACTVS EST · MICHI · IN · SALVTEM steht oben im Felde. Ein Engel auf einem vierrädrigen Wagen rechtshin fahrend; welchen vier (zwei und zwei) angespannte Rosse im Schritt ziehen. Unten · OPVS · PISANI · PICTO RIS ·

In der Königl. Sammlung zu Florenz; Heraeus 31 4; Trésor I V 3.

Der Trésor nennt den Engel: Amor; der würde doch zu dem Bibelvers nicht passen!

Die erste Schaumünze des Alphons hat die Jahrzahl 1449, diese beiden anderen werden jener wohl ungefähr gleichzeitig sein; gewiss sind sie nicht vor 1442 verfertigt, da Alphons dann erst zum ruhigen Besitz gelangte.

25., (82 MM.)

DON · INIGO · DE · DAVALOS Brustbild mit dem turbanähnlichen Hut welcher aus einem breiten Wulst rings um den Kopf und einem auf die Schulter herabhängenden Tuch besteht.

Ein kreisrunder Schild, oben auf demselben sieht man den gestirnten Himmel, darunter Land mit Bergen und zwei Städten, unten das Meer. Ueber dem Schilde ist das Wappen der Avalos von Blumen umgeben; unter dem Schilde steht · PER · VVI · SE · FA · Und im Halbkreise · OPVS · PISANI · PICTORIS ·

Friedlaender'sche Sammlung; Trésor I VI 3.

Inigo de Avalos oder wie er auf der Schaumünze genannt wird: de Davalos, ein Sohn des Grossconnetable von Castilien, folgte 1442 dem König Alphons nach Neapel. Die Schaumünze ist also nach 1442 verfertigt und wahrscheinlich gleichzeitig mit denen des Königs, 1449.

Im Trésor wird die Darstellung der Kehrseite für eine Kugel gehalten welche zerbricht und aus welcher gleichsam eine Explosion von Sternen erfolgt, dies Emblem sei „ohne Zweifel" dem Vesuv entnommen und beziehe sich auf Inigo's Eifer für Alphons. Einfacher als diese dunkle Erklärung scheint mir die Beziehung auf den Schild des Achill von welchem es in der Ilias heisst: *ἐν μὲν γαῖαν ἔτευξ' ἐν δ'ουρανον ἐν δὲ θάλασσαν* (Buch 18 Vers 483). Im Fortgang der Beschreibung werden die beiden

Städte erwähnt welche die Schaumünze auch zeigt. Durch die Inschrift „per voi se fa", (für Dich ist er gemacht) wird Inigo mit Achill verglichen. Am Hofe des Alphons wo die besten Gelehrten Italiens versammelt waren, ist eine solche Beziehung nicht unwahrscheinlich. In dem vorn angeführten Gedicht an Thomas d'Avalos habe ich später die Bestätigung meiner Vermuthung gefunden.

Inigo ward der Stammvater der Marchesen del Guasto oder del Vasto. Ihr stattliches hoch über dem adriatischen Meere gelegenes Schloss in Vasto ist noch wohl erhalten.

26., (80 MM.)

P · CANDIDVS · STVDIORVM · HVMANITATIS · DECVS (in zwei concentrischen Kreisen) Brustbild mit Mütze und Gewand rechtshin.

OPVS · PISANI · PICTORIS · Grosses aufgeschlagenes Buch mit Zeichenbändern zwischen den Blättern; auf der zweiten Seite steht LIBER SVM eingraviert, das Buch liegt auf einem Felsen, es ist also die Bibel.

In der Sammlung Taverna zu Mailand. Mazzucchelli I XXXIV II; Möhsen I 124 VIII; Trésor I VI 2.

Pietro Candido Decembrio, in Pavia 1399 geboren, lebte in Mailand, dann in Rom bei Nicolaus V., und nach dieses Papstes Tod am Hofe des Königs Alphons von Neapel. Er starb 1477 in Mailand. Da er hier als kräftiger und nicht alter Mann erscheint, möchte wohl die Schaumünze in Neapel, mit denen des Alphons und der des Avalos gleichzeitig, also um 1449 verfertigt sein. Da Candido auch eine Vita des Filippo Maria Visconti geschrieben hat, könnte man etwa glauben, die Schaumünze sei zu Mailand mit der des Visconti gleichzeitig, vor 1447, gemacht, allein diese Schrift ist wahrscheinlich weit später nach dem Tode des Visconti verfasst. Demnach ist die erste Vermuthung, dass Pisano den Candido in Neapel modelliert habe, allein glaubwürdig.

27., (57 MM.)

PISANVS · PICTOR Brustbild mit einer hohen Mütze linkshin.

Innerhalb eines Kranzes:
· F · S · K · I ·
· P · F · T ·

Friedlaender'sche Sammlung; Möhsen Th. I S. 88; Trésor Méd. ital. I I 1.

Die Bedeutung obiger Buchstaben welche sich auch auf der folgenden und auf einer mit Dante's Bildniss finden, war unbekannt bis Herr Dr. Fröhner in Paris darin die Anfangsbuchstaben der sieben Cardinal-Tugenden erkannte: Fides Spes Karitas Iustitia Prudentia Fortitudo Temperantia. Die seltsame Vermuthung des Trésor, diese Buchstaben bedeuteten FranciscuS KorradinI Pictor FeciT wird schon dadurch widerlegt dass, wie wir wissen, Pisanus diese und seine folgende Medaille gemacht hat.

28., (33 MM.)

· PISANVS · PICTOR · Brustbild (ohne Mütze) linkshin.

· F · S · K · I ·
Zweig
· P · F · T · umher ein Kranz.

Königliche Sammlung; Mazzuchelli I XI V (die VS.); Möhsen Th. I S. 164.

29., (33 MM.)

DANTES · POETA · VVLGARIS · PRIMVS Brustbild mit Mütze rechtshin.

· F · S · K · I
Olivenzweig
· P · F · T · innerhalb eines kranzartigen Randes.

Trésor II XXXIV 2 die VS., und 4 die KS.

Da diese KS die identische der Schaumünzen mit Pisano's Bildniss ist welche er selbst gemacht hat, so kann man wohl glauben, dass auch dieses Bildniss Dante's von seiner Hand ist. Des Dichters Ruhm war hundertundzwanzig Jahre nach seinem Tode schon so gross, dass eine Schaumünze mit seinem Bildniss nichts unwahrscheinliches hat. Was den Stil betrifft, so stimmt sie mit der folgenden kleinen des Königs Alphons (No. 31) wohl überein.

Im Trésor ebenda No. 3 ist ein andres Exemplar der VS abgebildet, von welchem, gewiss weil es im Guss nicht völlig gelungen war, der die Schrift enthaltende Rand abgefeilt und eine andre Inschrift DANTES · FLORENTINVS eingegraben ist; daher ist dies Stück kleiner, aber der Kopf ist der identische. Solche Exemplare an denen der Umkreis abgefeilt und eine Inschrift eingegraben ist, liegen mir mehrfach vor.

Bernasconi sagt S. 29, die Nachricht, dass in der Kaiserlichen Sammlung in Wien ein Exemplar des Dante mit dem Kopf des Pisano auf der KS sich befinde, sei irrig. Der Irrthum ist ohne Zweifel dadurch entstanden, dass eben zwei Schaumünzen, eine mit Dante's, die andre mit Pisano's Kopf, die nämliche KS haben.

30., (33 MM.)

Die identische VS.

Eine Sphära armillaris.

Königliche Sammlung; Trésor II XXXIV 3.

Da so eben für wahrscheinlich erklärt worden ist, dass diese VS von Pisano's Hand ist, muss ihm auch die KS. zugeschrieben werden.

Folgende Medaille des Königs Alphons hat zwar nicht Pisano's Namen, allein sie kann ihm dem Stil nach wohl zugetheilt werden, um so mehr als der grosse Medaillon des Alphons No. 24 eine ganz ähnliche Darstellung hat. Wahrscheinlich hat nur die Kleinheit dieser Medaille ihn gehindert, auch hier seinen Namen zu schreiben, wie er auf den drei grossen Medaillons dieses Königs steht.

31., (25 MM.)

ALFONSVS REX ARAGONVM Brustbild rechtshin.

VICTOR SICILIE P REGI (victori Siciliae pio regi?) Victoria im antiken Wagen mit vier langgespannten Pferden fahrend rechtshin.

Trésor Méd. ital. Th. I Tafel V 2, wo die Victoria, obwohl sie bekleidet und durch die Umschrift hinlänglich angedeutet ist: l'Amour genannt wird, was Nagler im Künstlerlexikon im Artikel Pisano No. 13 wiederholt. Eine kleine Medaille des Königs Ferdinand Sohnes des Alphons hat eine Kopie dieser Kehrseite, etwas vergrössert und mit andrer Aufschrift. (Mieris I S. 117).

DER VERMISSTE TRAKTAT DES PIERO DELLA FRANCESCA ÜBER DIE FÜNF REGELMÄSSIGEN KÖRPER.

Durch das wachsende Interesse, welches den italienischen Künstler-Traktaten des 15. Jahrhunderts zugewendet wird, ist der alte Plagiats-Process zwischen Piero della Francesca und Fra Luca Pacioli, den beiden berühmten Mathematikern aus Borgo S. Sepolcro, von neuem anhängig gemacht worden.

Nachdem die Italiener bereits durch Della Valle, Bossi, Pungileoni u. A. von der Unhaltbarkeit des gegen Pacioli geschleuderten Verdachtes der betrügerischen Ausnutzung seines Lehrers Piero überzeugt waren, hatte man sich auch diesseits der Alpen besonders seit Harzen's vortrefflicher Abhandlung über diese Frage*) allgemein dahin beruhigt, dass Vasari's heftige Anklage gegen Fra Luca ebenso wie die lakonische Bestätigung, welche Egnatio Danti in seiner Ausgabe der Perspektive Vignola's derselben gegeben hat, der Begründung entbehrten. In Wahrheit konnte aus den uns bekannten Schriftquellen der Nachweis einer literarischen Beraubung, wie Vasari und Danti sie behaupten, nicht erbracht werden. Aber die eigentliche Substanz ihrer Beschuldigung bildet eine Schrift, deren angeblich vorhandenes Original wir bisher vermissten. Es ist mir gelungen, dasselbe aufzufinden und es ergiebt, dass Danti durchaus, Vasari wenigstens in der Hauptsache mit seiner Beschuldigung im Rechte war.

Die Vermuthung, dass die Acten über den jahrhundertelangen Process doch noch nicht geschlossen werden dürften, hat neuerlich Prof. Janitschek in seinen Bemerkungen über Piero della Francesca (Kunst-Chronik 1878 N. 42) unter Hinweis auf ein wichtiges Document ausgesprochen. Das älteste Verzeichniss der herzoglichen Bibliothek von Urbino, verfasst von Federico Veterani am Ende des 15. Jahrhunderts, welches kürzlich an's Licht gekommen und von Cesare Guasti veröffentlicht ist, enthält den Titel eines Traktates von Piero della Francesca „über die fünf regelmässigen

*) Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste. II. Jahrgang, Leipzig 1856. Der Aufsatz giebt die Literatur über den Plagiats-Process ziemlich vollständig, sodass ich hier auf Wiederholung derselben verzichten kann.

Körper"*). Nun sprechen Vasari und Danti mit Beziehung auf das Plagiat des Pacioli vorzugsweise von den Untersuchungen über diesen Gegenstand; Vasari sagt von Piero: „il quale essendo stato tenuto maestro raro nelle difficultà dei corpi regolari e nell' aritmetica e geometria" — Danti nach Aufzählung verschiedener Meister, welche ähnliche Forschungen gemacht haben: „il quale (zuletzt ist Jamnitzer genannt) ha messi in Prospettiua li corpi regolari et altri composti si come fece Pietro dal Borgo, se bene F. Luca gli stampì poi sotto suo nome"**).

Beide Zeugen sind anscheinend von der nämlichen Ueberlieferung ausgegangen; der ältere im frischeren Eindruck des geschehenen Unrechtes, liess sich zu einer Verallgemeinerung der schlimmen Sentenz gegen Pacioli hinreissen, welche gerechten Widerspruch hervorrief. Vergleicht man den Wortlaut der Biographie Piero's della Francesca in der ersten Ausgabe des Vasari mit dem der zweiten, so scheint es, als habe er eingesehen, dass er zu weit gegangen war. Denn beim Neudruck seines Buches machte Vasari an dieser Stelle in so fern eine Einschränkung, als er, abgesehen von einigen Milderungen in den Einleitungssätzen, das herbe Epitaph am Schlusse wegliess, welches den Luca in seinem Verhältniss zu Piero nochmals brandmarkte***). Danti ist genauer; er hatte ohne Zweifel eingehendere Kenntniss von Pacioli's Schriften als Vasari und kannte, wie es scheint, Piero's Traktat über die Perspektive. Denn er bezeichnet ihn als ersten Meister dieser Wissenschaft sowohl der Zeit wie dem Range nach und erwähnt drei Bücher, die derselbe verfasst habe und deren Originalhandschrift mit ihren schönen Zeichnungen noch vor Augen stehe. Damit ist offenbar der Traktat „de prospectiva pingendi" gemeint, der zwar in der Abschrift der Ambrosiana, die ich kenne, durchgehende Kapitelnummern, aber gemäss der Stoff-Eintheilung drei Hauptabschnitte umfasst†). Aber auch Danti lässt Nichts davon merken, dass ihm die Handschrift Piero's über die regelmässigen Körper, auf welche wir vor allem zu fahnden haben, je zu Gesicht gekommen sei. Es muss ein dritter Gewährsmann — vielleicht Daniele Barbaro — angenommen werden, von welchem Danti und Vasari ihre Aussage entlehnten.

Noch ehe ich das unzweifelhafte Zeugniss des urbinatinischen Inventars über die Existenz jener Schrift Piero's kannte, war ich derselben in der Vaticana habhaft geworden. Dass sie trotz mehrfachen Suchens so lange versteckt geblieben war, obgleich sie immer Bestandtheil der Urbinas gewesen, erklärt sich aus dem vom Registrator misverstandenen Autornamen. Harzen's Notiz über die falsche Katalogisierung des Codex der Ambrosiana, der s. Z. unter „Pietro di Bruges" stand, veranlasste Nachforschungen unter verschiedenen Stichworten und so fand sich die Handschrift im Katalog unter „Pictor". Ihre jetzige Nummer ist Urbinas 632. Sie umfasst 67 Blätter, auf denen die Hilfszeichnungen jedesmal unten beigesetzt sind und trägt auf fol. 2r folgenden Titel:

---

*) Giornale storico degli Archivi Toscani, tom. VI. und VII. (1862 und 63). Die Handschrift steht dort unter No. 273: Petri Burgensis pictoris Libellus de quinque corporibus regularibus ad illustrissimum ducem Federicum et Guidonem filium.

**) Le due regole della Prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola con i comentarij del R. P. M. Egnatio Danti etc. I. Ausg. Rom 1583 fol. (Vorwort.)

***) Diese Auffassung theilt G. Milanesi in seiner neuesten Vasari-Ausgabe. II. S. 488 ff. (Anmerkungen).

†) S. darüber den oben erwähnten Aufsatz von Janitschek.

Petri Pictoris Burgensis de
quinque corporibus regularibus.

Voransteht die Widmung an den Herzog Guid' Ubaldo von Urbino:

fol. 1r Ad illustrissimum et excelsum principem Guidonem Ubaldinum Vrbini ducem petri burgensis pictoris Prohemium.

Inter antiquos pictores et statuarios, GVIDO, princeps insignis, Policretum, Phidiam, Mironem, Praxitelem, Apellem, Lisippum ceterosque qui nobilitatem ex arte sunt consecuti, non ob aliud digniores fuisse et apud suos maiorem gratiam apud uero posteritatem memoriam et famam diuturniorem: Aristomene, Thasio, Polide, Chione, Pharaxe, Boeda ceterisque, qui non minore artis studio, ingenio, solertia et industria fuerunt, habuisse perhibent, nisi quod ii aut civitatibus magnis aut regibus aut principibus uirtutis experientia opera fecerunt. Illis uero inter humiliores uersantibus eorum dignitati exiguitas imbecillitasque fortunae obstitit et uirtutes obscurauit. Nec etiam parum Virgilio, Flacco ceterisque poetis qui ea aetate floruerunt Ottauiani Augusti et Maecenatis splendor ad eternitatem profuit. Cum autem opera picturaequae meae a splendidissimo et fulgentissimo sidere, et maiore nostri temporis luminare optimi genitoris tui totum quicquid habent claritatis assumpserunt: Non ab re uisum fuit opusculum, quod in hoc ultimo aetatis meae calculo, ne ingenium inertia torpesceret, in mathematica de quinque corporibus regularibus edidi numini tuo dedicare: ut et ipsum ex obscuritate sua
fol. 1v a claritate tua illustretur. Nec dedignabitur celsitudo tua ex hoc iam emerito et fere uetustate consumpto agello unde et illustrissimus genitor tuus uberiores percaepit hos exiles et inanes fructus suscipere. Et libellum ipsum inter innumera amplissimae tuae paternae(que) bibliothecae uolumina paenes aliud nostrum de Prospectiua opusculum, quod superioribus annis edidimus, pro pedissequo et aliorum seruulo, uel in angulo collocare: Non enim solent non admitti quandoque in opulentissima et lautissima mensa, agrestia et a rudi et inepto colono poma suscepta. Poterit namque saltem sui nouitate non displicere. Et enim licet res apud Euclidem et alios geometras nota sit per ipsum tamen nuper ad arithmeticos translata est. Eritque pignus et monumentum mei in te inclitamque prosapiem tuam antiqui amoris et perpetuae seruitutis.

Obgleich weder die Nummer noch die Widmung dieser Handschrift mit der Angabe im Inventar des Veterano stimmt, kann doch kein Zweifel sein, dass sie derselbe Codex ist, welchen er katalogisierte. Es befand sich in der urbinatischen Bibliothek, wie aus der Dedikation hervorgeht, noch ein anderer und zwar dem Herzog Federigo zugeeigneter Traktat Piero's: die Perspektive. Dieser ist auffälliger Weise bei Veterano nicht verzeichnet*). Vielleicht waren die beiden Bücher zusammengebunden und bei der Inventarisierung wurde nur der Titel des Einen Werkes angegeben, aber die Dedikation des andern mit notiert, oder aber Veturino bezeichnete deshalb Federigo und Guid' Ubaldo als Empfänger, weil in der Widmung des Traktates über die regelmässigen Körper auch auf Guid' Ubaldo's Vater Rücksicht genommen ist.

Die Wichtigkeit der Handschrift bestimmte mich, eine Copie davon machen zu lassen, welche Herr Dr. A. Mau in Rom anzufertigen die Güte hatte**). Meine Absicht, sie herauszugeben, wurde jedoch dadurch hinfällig, dass ich in Luca Pacioli's Traktat über die fünf regelmässigen Körper***) die wörtliche italienische Uebersetzung der lateinisch abgefassten Schrift des Piero erkannte.

Zum Beweis gebe ich am Schluss einige Stellen und zwar solche, bei welchen geringe Abweichungen der Texte vorkommen. Was diese betrifft, so bemerke ich noch:

1. Die Verweisungen auf frühere Kapitel desselben Traktates stimmen bei Pacioli nicht immer, da seine Kapitelzählung etwas anders ist als im Original,

2. Piero giebt seine Maasse fast immer in benannten, Pacioli in unbenannten Zahlen,

3. Pacioli lässt an sehr vielen Stellen die Rückverweisung auf Euklid weg, wo sie bei Piero steht,

4. bei Piero finden sich ausser den 140 Figuren, welche Pacioli enthält, noch einige mehr, die jedoch theilweis ungiltig zu sein scheinen, und in den Figuren des Originals sind häufig die Rechnungs-Resultate, welche der Text bietet, beigeschrieben, was bei Pacioli nicht der Fall ist,

5. einige wenige Stellen sind bei Pacioli weggelassen, dagegen die bekannte Stelle fol. 22r, wo des Lionardo da Vinci Erwähnung gethan wird, von ihm hinzugefügt†).

---

*) Wenn er nicht unter N. 277 des Verzeichnisses von Veterano: „Prospectiva communis, sine auctoris nomine" enthalten war. Ein Codex über Perspektive mit dem Signet des Herzogs Federigo ist in der That in der Urbinas noch vorhanden.

**) Dieselbe befindet sich jetzt in der Bibliothek der Königl. Museen zu Berlin, wo sie eingesehen werden kann.

***) Libellus in tres partiales tractatus diuisus quinque corporum regularium et dependentium actiue perscrutationis D. Petro Soderino principi perpetuo populi florentini a M. Luca paciolo Burgense Minoritano particulariter dicatus (feliciter incipit). Venetiis impressum per probum virum Paganinum de paganinis de Brixia etc. a. red. M. D. VIIII (der Divina proportione des Pacioli angebunden).

†) Fol. 22r: Lectore non te marauiliare se de simili corpi composti de diuerse e varie base non te se mette sempre in margine loro figure conciosia che le sieno difficilime farle in desegno pero che bisogna che sieno facte per mano de bono perspectiuo quali non si posano sempre hauere a sua posta si comme per sua humanita feci el nostro Lionardo da vinci stando a Milano ali medesimi stipendii de lo excellentissimo Signor Duca di quello Ludouico Maria Sforza etc. Ma quando in questo de sopra e ancora sequente se sieno posti casi alcuni ouero che sabino a ponere basta che tu fra li ante posti dinanze in principio in perspectiua de sua mano recorra peroche da quelli comme a suo luogo denanze fo dicto al

Den Piero nennt Pacioli in seinem italienischen Texte nirgends. Gedenkt man der Lobpreisungen, welche er in anderen Schriften diesem seinem Lehrer zollt, so ist das Schweigen an diesem Orte bezeichnend. Zu seiner Rettung wäre nichts geringeres als der Nachweis nöthig, dass Piero fälschlich als Verfasser des Traktates der Urbinas genannt sei, was jedoch ausgeschlossen ist. Auffällig erscheint die lateinische Abfassung des Originals, aber da die Autorschaft Piero's ausser Zweifel steht, bliebe nur der Ausweg, neben dem lateinischen die Existenz eines italienischen anzunehmen, welches Pacioli alsdann einfach copiert hätte. Zu seinen Gunsten kann höchstens gesagt werden, dass er kein blosser Abschreiber gewesen zu sein scheint. Denn in Piero's Original finden sich Beischriften einer zweiten Hand, welche mehrere Verbesserungen (Zahlencorrecturen und dergl.) gemacht hat, und da diese fast sämmtlich im italienischen Text wiederkehren, so hat man sie wahrscheinlich dem Pacioli zuzuschreiben.

Uebersicht abweichender Lesarten bei Piero und Pacioli.

Piero della Francesca: de quinque corporibus regularibus. Cod. Urbinas 632.

Fol. 2^r Pars I. 1.

Multa sunt corpora lateribus constituta que in sperico corpore locari queunt: ita ut eorum anguli sperae superficiem omnes contingant. Verum quinque ex eis tantummodo sunt regularia, hoc est, que equales bases habent et latera. Primum est quatuor basium triangulare, secundum cubicum, quod sex facies cum quadratura tenet. Tertium est ottenis faciebus et eisdem triangularibus. Quartum facies continet numero duodecim ac pentagonales. Quintum est viginti basium triangularium. Eorum omnium et quantitates ac dimensiones per numeros, radices ac binomina intentio est demonstrare.

Pacioli: Libellus in tres partiales tractatus diuisus etc. Venedig 1509.

Fol. 1^r Tractatus I. Einleitung.

Li corpi laterati asai se possono colocare nel corpo sperico in quali con tucti li anguli loro sono contingenti la superficie de la spera. Ma solo sono cinque li regulari cioe che sono de' lati e basi equali comme de sopra e dicto. Il primo e il quatro base triangulari & il secundo e il cubo che a sei facce quadrate, il terzo e l'octo base triangulari, il quarto e il dodeci base pentagonali, il quinto sie il vinti base triangulari de quali intendo mostrare con numeri e Rx e binomii le quantita e mesure loro.

Fol. 22^r P. I. LI.

Circuli superficies est 28. Quot erit sua circumferentia?

Circumferentia circuli est multiplicatio diametri per $3^{1}/_{7}$. Et quia quadrangulus latera quatuor habet, multiplica quater $3^{1}/_{7}$ fiet $12^{4}/_{7}$. Multiplica vigesies otties $12^{4}/_{7}$ erit 352, et radix 352 est eius circumferentia.

Fol. 8^r Tract. I. Casus 50.

La superficie d'l circulo e 28, che fia la sua circumferentia?

Fia Rx 372. facilis.

---

capitulo LV [Divina proportione fol. 16^v] lor forme precedano in infinito e se ben guardi fra quelli non fo formato el corpo de decagoni pur in questo labiam messo al terzo tractato per terzo caso e tu degli altri potrai el simile fare etc.

Fol. 24v P. I. LVII. Schluss.
. . . Et BC et GH positae sunt equales. Igitur AD potest quantum BC e EI. Et ita trahatur posse BC de posse AD remanet posse EI quod demonstrandum fuit.

Fol. 8v Tract. I. C. 55.
. . . et b.c. et g.h. sono poste equali et equidistante. (Das Uebrige fehlt.)

Fol. 28r P. II. XI.
. . . Deducas $305\frac{31}{49}$ relinquitur $93\frac{42}{49}$ quem [diuide]*) in 24 qui est duplus basis. Evenient etc. . . . Superest axis AG $240\frac{271215}{1382976}$ tantum potest AG e DG potest quantum HG et DH. HG potest $15\frac{406161}{1382976}$. Itaque probatur BG et CG.

Fol. 10r Tr. II. C. 10.
. . . tranne $305\frac{31}{49}$ resta $93\frac{42}{49}$ il quale parti per 24 che e la basa doppia neuene etc. . . . resta laxis a. g.

Fol. 33v P. II. XXVIIII Schluss:
. . Nunc reducas 144 ad radicem fiet 20736 qui multiplicatus per 128000 facit radicem 2654208000 [et radix summae quae facit Rx 2654208000]*) posita super 576000 est superficies 12 basium penthagonalium cuius latus basium est 4, id quod propositum est.

Fol. 12v Tr. II. C. 28.
. . hora reca 144 a Rx fa 20736, il quale multiplica per 128000 fa Rx 2654208000 et la Rx de la somma che fa Rx 2654208000 posta sopra de 57600 (sic) e la superficie del 12 base pentagonali che il lato de le base sue e 4, ch'e la dimanda.

Fol. 38r P. III.
Nunc in hac tertia parte . . . factis. Et transmutationibus sperae in cubos et cuborum in speras. Et pariter sperarum in conos et conorum in speras.

Fol. 15r (verdruckt für 14). Tr. III.
Hora in questo terzo . . . . Et de tramutationi de spere in cubi & de cubi in spere. Et cosi de spere in coni ouoi piramide & de coni in spere.
Oltra de questo daremo modo con regule . . . . in la pratica multo speculatiua et cetera.

Fol. 41r P. III. V. Schluss; nach „quod quaesitum est" folgt:
Et si uelis quod anguli cubi terminent in centro ottobasium triangularium, ut inquit Campanus, Erit cubus pro quolibet suo latere Radix 48.

Fehlt bei Pacioli.

Fol. 41v P. III. VI. schliesst:
Itaque conduplica posse lateris cubi quod est 24 minus Radix 288 fit 1718 (sic) minus radix 663552. Et 1728 minus radix

Fol. 16v Tr. III C. 6.
Adunque adoppia la posanza del cubo che he 24. m. Rx 288 fa 1728 meno Rx 663552, tanto di che sia la posanza del

*) Die eingeklammerten Stellen von anderer Hand.

663552 dic quod sit latus quatuor basium triangularium aequilaterarum contenti a corpore ottobasium triangulorum aequilaterarum cuius latus est ulnarum 12.

lato del 4 base contenuto dal corpo de locto base triangulare e proposto.

E sapi benche . . . .
dicto romboide (fehlt bei Piero).

Fol. 52^{r} P. IV. 2.

. . . . . .

multiplica cum eius axe quem seis esse $12\frac{1}{2}$ Rx $84\frac{1}{20}$ conficit 5000 et Rx 19800000 et Rx 10758400 et [Rx 13448000] Rx summae quam facit Rx 19800000 et Rx 13448000 [et Rx 10758400] superius posita 5000 tanta est etc.

Fol. 21^{r} Tr. III. C. 2**.

. . . . . .

multiplica con laxis suo che ai che $12\frac{1}{2}$ e Rx $78\frac{61}{64}$ fa 5000 e Rx 20000000 e Rx 10086000 e Rx dela somma che fa Rx 20000000. Rx 10086000 posta sopra 5000. tanto e etc.

Fol. 54^{v} P. IV. 4.
schliesst: totus est Rx 40 et superficies est 24 addita radice 6912. Et quadratura est radix 8192.

Fol. 21^{v} u. 22^{r} Tr. III. C. 4**.
. . . tucto e Rx 40 la — hier schliesst die Seite und der Text des Kapitels; es folgt fol. 22r. der Satz: Lectore non te mara viliare (s. oben S. 115, Anm. †).

Fol. 65^{v} P. IV. 15. Schluss:
. . . Ideo uideas quantum est conus GCF, quem inuenies esse Rx de $26\frac{50}{147}$ quod iunctum con Rx de $65850\frac{50}{147}$ Remanet portio CDF $261\frac{14}{21}$ detracta Rx [de $65850\frac{50}{147}$ quod cum alia portione BAE fil $523\frac{17}{21}$ detracta Rx de $105\frac{53}{147}$ et Rx] $263402\frac{58}{147}$ Cui debet adiungi quadratura de BCEF. Et scis . . . .
multiplica cum HK quod est 96 fit Rx de $948\frac{12}{49}$ quod iunctum cum $523\frac{17}{21}$ detracta Rx $263402\frac{58}{147}$ et Rx $105\frac{53}{147}$ quae simul iuncta faciunt $523\frac{17}{21}$ detracta Rx $243750\frac{34}{49}$ et tantum demitur de quadratura corporis sperici cuius axis est 10 per euacuationem dicti foraminis facti in eodem corpore sperico de quo quaesitum fuerat. —

Fol. 26^{r} Tr. III. C. 15**.
. . . vedi quanto e il cono g. c. f. che trovarai essere Rx $26\frac{50}{147}$ che gionto con la Rx $65850\frac{50}{147}$ restara la portione c. d. f. $261\frac{9}{2}$ (sic) m. Rx $26\frac{50}{147}$ & Rx $65850\frac{50}{147}$ che con laltra portione b. a. e. fia $523\frac{11}{21}$ m. Rx $274042\frac{38}{40}$ ala quale se dei giongere la quadratura de b. c. e. f. che sai . . .
multiplica con h. k. ch'e 96 fa Rx $948\frac{12}{49}$ che gionto con $525\frac{1}{7}$ m. Rx $274042\frac{38}{40}$ fa Rx $948\frac{12}{40}$ & Rx del remanente $523\frac{19}{71}$ tractone Rx $242750\frac{34}{49}$ tanto se togli dela quadratura corpo sperico che il suo axis e 10 per lo dicto foro che e quello che si dimanda. —

Berlin, Mai 1880.

Dr. M. Jordan.

**) Pacioli rechnet zwar drei Abschnitte seines Buches, beginnt aber mit Piero nach III. 29 eine neue Kapitelzählung.



Relief auf einer goldenen sassanidischen Flasche.

MITTELALTERLICHE ZEUGDRUCKE
im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

Die Zeugdrucke des Mittelalters haben als Vorgänger des eigentlichen Bilddruckes verschiedentlich Beachtung gefunden. Eine ausführliche Behandlung des bis 1876 bekannten Materials nebst Anführung der älteren Literatur giebt Friedrich Lippmann in seinem Aufsatz „Ueber die Anfänge der Formschneidekunst und des Bilddruckes" (Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. I, Heft 3).

Eine grössere Reihe älterer Zeugdrucke ist publicirt von Bock in dem Werke von T. O. Weigel „Die Anfänge der Druckerkunst" I. Seite 2 ff.

Im Vergleich mit der je gleichzeitigen Weberei erscheinen die Zeugdrucke als minderwerthige Surrogate. Die älteste literarische Erwähnung derselben durch Cennini in seinem Trattato della pittura cap. 173, welche in den Anfang des 15. Jahrhunderts fällt, behandelt die Zeugdrucke mit wenig Achtung. Sie werden bezeichnet als „gewisse auf Leinenstoff gemalte Arbeiten, die gut sind zu Röckchen von kleinen Knaben und Kindern und für gewisse Kirchenpulte".

Wie weit der Zeugdruck und mit ihm der Anfang der Druckerkunst in das Alterthum zurückreicht, ist Gegenstand von mancherlei Vermuthungen gewesen. Die Hauptmenge der uns erhaltenen Zeugdrucke geht jedoch nicht über das 14. Jahrhundert zurück. Das von Bock a. a. O. als No. 1 veröffentlichte und von ihm in das 12. Jahrhundert versetzte Stück ist nicht mit voller Sicherheit zu datieren.

Es ist somit ein erheblicher Gewinn für die Geschichte des Kunstdruckes, dass es jetzt möglich ist, zwei Zeugdrucke vorzuführen, von denen der eine, europäischer Herkunft, in das 11—12te, der andre, von orientalischer Arbeit, in das 6—7te Jahrhundert gehört.

Im Nachstehenden ist eine Beschreibung der in den Berliner Sammlungen vorhandenen frühmittelalterlichen Zeugdrucke gegeben.

1. Baumwollenstoff mit Darstellung des Ganymed.

Sassanidisch. VI.—VII. Jahrhundert (K. G. M. '78. 449.) abgebildet in voller Grösse auf Seite 120.

Das Material dieses Stoffes bezeichnet Prof. Dr. Weber in Berlin als eine besonders feine und zarte Baumwollenfaser. Uns ist nur dieses von einem grösseren Stoffe abgerissene viereckige Stück erhalten. Die nicht vollständige Musterung ist



durch Model-Druck in 3 Farben, Schwarz Roth und Gold hergestellt. Man sieht, wie die Modelle nicht genau aufgesetzt sind, so dass der schwarze Contur die Goldflächen nicht scharf abschliesst.

Für das Gold dient ein Vordruck mit einem bräunlichen Klebestoff, auf welchen das Gold sodann puderförmig aufgestäubt ist, eine Herstellungsweise der Vergoldung, welche in der Schreibkunst des Mittelalters und auch jetzt bei uns noch üblich ist.

Die Darstellung zeigt einen mächtigen Adler, welcher mit beiden Fängen eine Knabenfigur am Körper gepackt hat und mit ausgebreiteten Flügeln emporschwebt. Die schematisch behandelte Figur des nur bis zu den Hüften erhaltenen nackten Knaben ist mit einem Halsband und Armbändern geschmückt, in den erhobenen Händen hält er kleine Gegenstände, die wahrscheinlich Blätter vorstellen sollen. Die Zeichnung des Adlers zeigt eine so vollständige Uebereinstimmung mit der Formenbehandlung der neupersischen, sassanidischen Kunst (226—632 n. Chr.), dass man diesen Stoff wohl unbedenklich dieser Periode zuweisen kann. Einen besonderen Anhalt hierfür geben zwei goldene flaschenförmige Vasen von getriebener Arbeit, welche 1799 im Banat mit andern Goldgeräthen zusammen gefunden sind und sich jetzt in dem k. k. Münz- und Antikenkabinet zu Wien befinden. Die bei Arneth*) unter No. 28 abgebildete Vase enthält 4 Rundbilder und zwar

1) einen persischen König auf dem menschenköpfigen Cherub reitend,
2) einen persischen Fürsten in voller Rüstung zu Pferde mit einem Gefangenen neben sich,
3) einen Greifen der ein Reh erjagt,
4) einen Adler, der eine jugendliche nackte Gestalt emporhebt. Die Gestalt hat weiblich gebildete Brüste, ist sonst aber der auf unserem Stoffe völlig ähnlich, mit Halsband und Armbändern versehen und mit Blumen in den erhobenen Händen.

Die Vase bei Arneth No. 32 enthält auf den beiden Hauptflächen zweimal die Darstellung des Ganymed, welche in halber Grösse am Kopfe dieses Aufsatzes abgebildet ist, dazwischen wieder Gestalten persischer Fürsten auf dem menschenköpfigen Cherub.

Die Datierung dieser Vasen in die sassanidische Zeit kann nach der vollen Uebereinstimmung mit den Sculpturen der sassanidischen Königsgräber nicht wohl zweifelhaft sein.

Auf beiden Vasen sehen wir also dieselbe in allen Einzelheiten fast gleiche Darstellung eines Adlers, der einen jungen Menschen raubt, wie auf unserem Stoffe. Es liegt am nächsten, bei diesen Darstellungen an den Mythos von Ganymed zu denken. Dieser Mythos, welchen wir nur in der griechischen Auffassung kennen, ist unzweifelhaft asiatischen Ursprunges**). Ganymed gilt als ein Sohn des Tros, des Stammvaters der Trojaner, alle abweichenden Versionen weisen doch sämmtlich auf Asien hin, wie ja auch die Sitte, mit welcher die Ganymedsage zusammenhängt, ihren Sitz in Asien hat.

Es wäre also wohl möglich, dass der Mythos sich in asiatischer Ueberlieferung auf die Sassanidenzeit fortgepflanzt hat, ebenso wie wir auf den betreffenden Vasen die sassanidischen Fürsten auf dem altassyrischen Cherub reiten sehen. Möglich wäre es aber auch, dass die Neuperser den Typus des Ganymed von den Römern bekommen hätten, ebenso wie die Victorien an den Königsgräbern.

Die weibische Bildung des geraubten Menschen auf der Wiener Vase No. 28 braucht bei dem Character des Mythos nicht zu befremden. An eine beliebige neu-

*) Joseph Arneth, Monumente des k. k. Münz- und Antikenkabinets zu Wien. Wien 1850. Tafel 28 u. 32.

**) Die Stellen der classischen Schriftsteller über Ganymed sind gesammelt bei J. A. Fuchs. De varietate fabularum Troicarum quaestiones. Köln 1830, pag. 27 ff. — Ueber die Darstellungen des Ganymed in der classischen Kunst: Otto Jahn, archäologische Beiträge pag. 12 ff.

persische Sage, in welcher ein Kinderraub erwähnt wird, oder an die von Zeus geraubte Nymphe Aegina zu denken, wie Arneth a. a. O., scheint mir bei diesen Vasen nicht zulässig. Die Gegenseite mit dem König auf dem Cherub zeigt so entschieden die Apotheose des Fürsten, dass auch bei der andern Darstellung ein ähnlicher Vorgang angenommen werden muss. Der Mythos vom Ganymed bietet sich für die sinnbildliche Erhebung eines Menschen in den Kreis der Götter am leichtesten dar, und wir werden daher auch die gleichartige Darstellung auf unserem Stoff als den Raub des Ganymed ansehen dürfen. Für die Möglichkeit, dass dieser Typus als Stoffmuster benutzt werden konnte, spricht zunächst, dass die andere Darstellung der Wiener Vasen, die Darstellung eines vergöttlichten Fürsten auf dem Greifen reitend, sich auf zwei sassanidischen Seidengeweben in unserem Kunstgewerbe-Museum findet. Auch mag daran erinnert werden, dass auf den gestickten Borten der assyrischen Königsgewänder mythologische Darstellungen verschiedenster Art anzutreffen sind.

Griechische und römische Schriftsteller erwähnen häufig genug Prachtgewänder mit mythologischen Darstellungen. Am bekanntesten ist die Schilderung der Gewänder bei Ovid (Metamorph. VI. 52 ff.), welche Athene und Arachne im Wettstreit anfertigen und bei welchen ganze Kreise von Göttermythen als eingewebt angenommen werden.

Weniger phantastisch erscheint die Beschreibung eines Gewandes bei Virgil (Aeneis V. 250 ff.), welches Anchises einem Sieger im Wettkampfe schenkt:

Victori chlamydem auratam, quam plurima circum
Purpura Maeandro duplici Meliboea cucurrit;
Intextusque puer frondosa regius Ida
Veloces jaculo cervos cursuque fatigat,
Acer, antelanti similis, quem praepes ab Ida
Sublimem pedibus rapuit Jovis armiger uncis;
Longaevi palmas nequidquam ad sidera tendunt
Custodes, saevitque canum latratus in auras.

Hier erscheint also der Raub des Ganymed auf einem mit einem doppelten purpurnen Mäanderstreifen verzierten Gewand. Es muss als wahrscheinlich gelten, dass dem Virgil ein Prachtgewand, welches er gesehen, bei dieser Beschreibung vorgeschwebt hat, zum Mindesten muss ein solches der damaligen Zeit als möglich erschienen sein.

Noch ein zweites Mal finden wir den Mythos des Ganymed auf einem Prachtgewand erwähnt und zwar von Valerius Flaccus (Argonaut. II 414 ff. — um d. Jahr 80 n. Chr.). Hier wird ein Gewand geschildert, das Jason erhält, und worauf sich auch andre Mythen dargestellt finden. Es heisst dann ferner:

pars et frondosae raptus expresserat Idae
inlustremque fugam pueri; mox aethere laetus
adstabat mensis: quin et Jovis armiger ipse
accipit a Phrygio jam pocula blanda ministro.

Während wir bei Virgil trotz der Schilderung, welche verschiedene Momente des Raubes hervorhebt, nur an eine einzelne Vorstellung zu denken brauchen, müssen wir bei Valerius Flaccus wenigstens zwei Darstellungen — den Raub und das Mundschenkenthum — annehmen, aber die Stelle des Flaccus könnte leicht nur eine schön-

rednerische Ausmalung ohne reale Anschauung sein, womöglich noch durch jene Stelle des Virgil beeinflusst*).

Als römische Arbeit dürfen wir unseren Zeugdruck nach der Art der Zeichnung nicht ansehen. Auch spricht hiergegen das Material, die Baumwolle. Ebenso un-



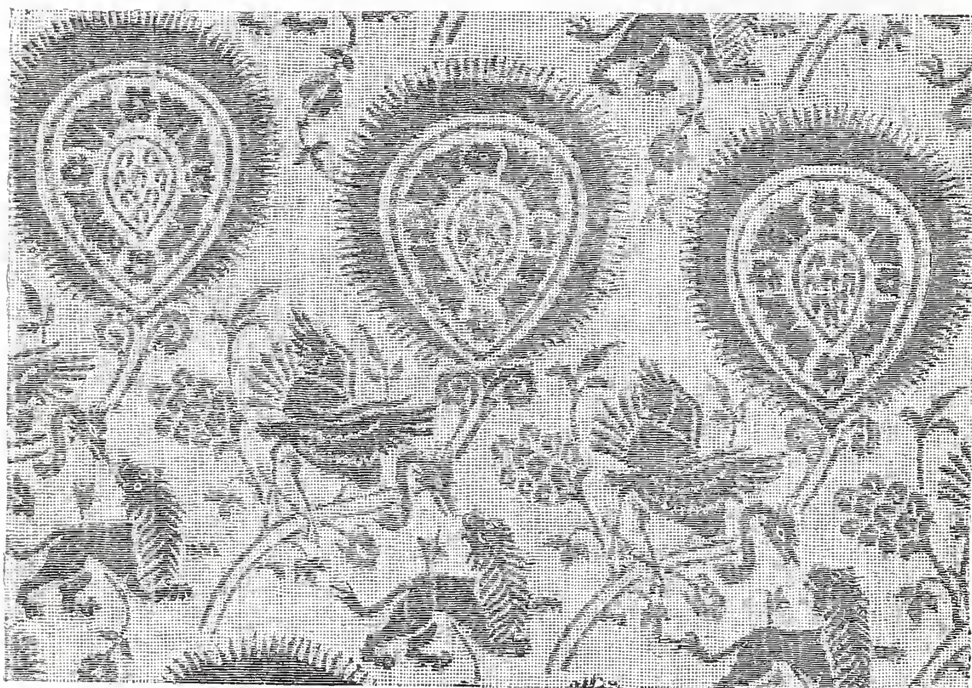
Mittelalterlicher Zeugdruck. No. 2.

wahrscheinlich ist es, dass die muhamedanischen Eroberer des Sassanidenreiches, welche allerdings die Ornamente und Thierformen von Ktesiphon sich aneigneten, auch einen so ausgesprochen heidnischen Typus wie die Ganymedsage weitergeführt

*) Ueber die Beschreibungen gestickter Gewänder vergl. Karl Purgold, Archäologische Bemerkungen zu Claudian und Sidonius. Gotha 1878. pag. 108.

haben sollten. Wir werden unseren Stoff daher jedenfalls in die Zeit vor 632 datieren müssen. Vermuthlich ist derselbe in frühester christlicher Zeit als Umhüllung heiliger Reliquien aus dem Morgenlande nach Deutschland gekommen.

Gefunden wurde unser Stoff im Schutte eines frühmittelalterlichen Grabes in der Schlosskirche zu Quedlinburg und zwar war in demselben ein Bruchtheil einer Reliquie, kaum grösser als ein Stecknadelknopf eingebunden, wie solche kleinen Theile den Verstorbenen von hoher weltlicher oder geistlicher Stellung in das Grab mitgegeben zu werden pflegten. Es ist wahrscheinlich, dass bei der Ablösung dieser Partikel von einer grösseren Reliquie zugleich ein Stück des ehrwürdigen Stoffes, welcher jene Reliquie umhüllte, zur Einwickelung des Theilchens abgenommen wurde. Die Kirche



Mittelalterlicher Leinenstoff mit aufgedrucktem Goldmuster. No. 3.

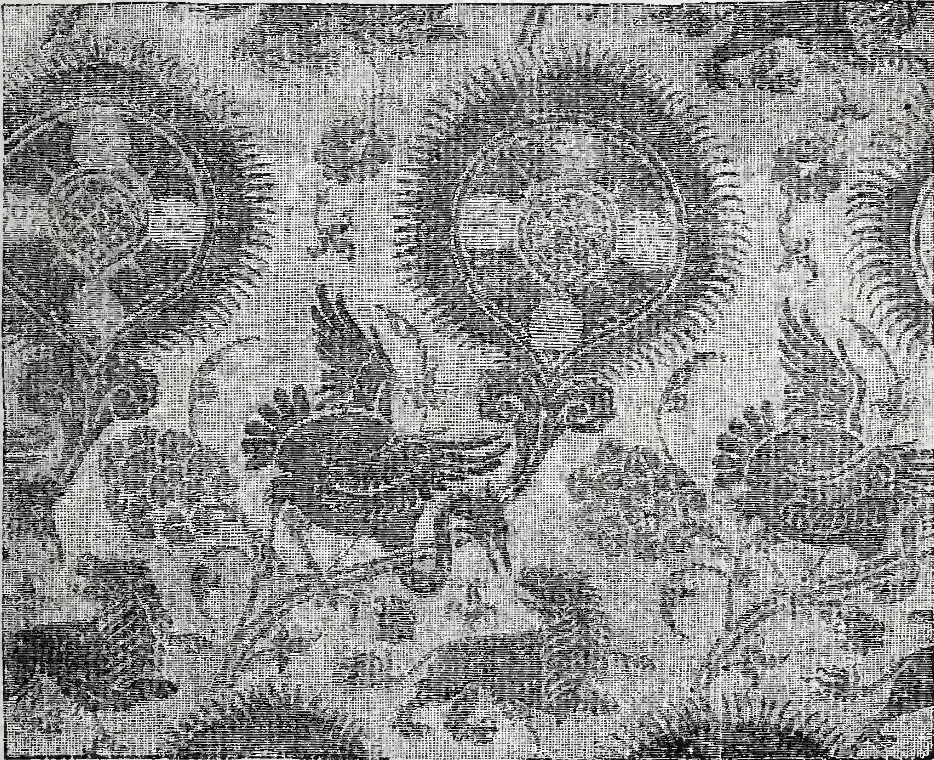
zu Quedlinburg wurde von Heinrich I und Mathilde im Anfang des XI. Jahrhunderts mit Reliquien ausgestattet; wir sind also berechtigt hier Stoffe von hohem Alter zu vermuthen.

2. Baumwollenstoff mit Gold und Schwarz bedruckt.

(K. G. M. '79. 2300). lang 0,23, breit 0,11; ein Theil desselben in voller Grösse auf S. 123 abgebildet.

Der Stoff ist ein sehr feines Baumwollen-Gewebe, das Muster mit Modeln aufgedruckt und zwar die breiten Flächen in Gold (braune klebrige Farbe mit Gold bestäubt), die Conturen in bräunlichem Schwarz, die kleinen Flecken in den Figuren der Adler in Blau. Man sieht deutlich, wie an einer Stelle der Model, welcher die Conturen bildet, falsch aufgesetzt war.

Das Muster besteht aus sechseckigen Feldern, jedes Feld hat einen breiten mit einem Flechtband ausgefüllten Rand und im Mittelfeld einen stehenden nach links gewendeten Adler. Zwischen den Feldern finden sich kleine achtblättrige Rosetten schwarz vorgedruckt und theilweise mit bunter Seide überstickt*). Die Zeichnung weist auf romanische Zeit hin und erinnert am Meisten an sicilianische Muster des XI—XII. Jahrhunderts**). Ein grosses Stück desselben Stoffes findet sich als Futter einer Manipel in der Cither zu Quedlinburg; diese Manipel gehört ebenfalls der vorgothischen Zeit, wahrscheinlich dem XII. Jahrhundert an.



Italischer Seidenbrokat im Museum zu Stralsund.

3. Geköperter gelblicher Leinenstoff mit aufgedrucktem Goldmuster.
l. 0,35, br. 0,20. (K. G. M. '78. 1346). Abgebildet in $^1/_4$ Grösse auf Seite 124.

Dieser Stoff ist derselbe, von welchem sich ein Theil in der Weigel'schen Sammlung befindet, abgebildet a. a. O. unter No. 4.

Die Musterung, auf deren Verwandschaft mit süditalischen Seidenmustern des XIV. Jahrhunderts Bock a. a. O. bereits hingewiesen hat, bietet für uns ein ganz besonderes Interesse dadurch, dass sich ein im Muster fast gleicher italischer Seidenstoff

*) Auf diese Verwendung des Vordruckes als Stickmuster hat aufmerksam gemacht: Essenwein, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1872, p. 146.

**) Den Baumwollenbau hatten die Araber im XII. Jahrhundert in Sicilien reich entwickelt, vergl. A. v. Kremer, Kulturgeschichte des Orients. Wien 1877. II S. 326.

in Roth und Gold und zwar an einer dem XIV. Jahrhundert angehörigen Casel aufgefunden hat. Diese Casel welche zu dem alten Besitze der Kalandsbrüderschaft in Stralsund gehört, befindet sich jetzt im dortigen städtischen Museum. Der Seidenstoff ist in 1/4 Grösse abgebildet auf Seite 125.

4. Blauer Leinenstoff mit aufgedrucktem Goldmuster.

l. 0,14, br. 0,23. (K. G. M. '78. 1345.)

Das Muster ist dem von No. 3 gleich, zeigt aber doch durch kleine Abweichungen, dass es nicht mit denselben Modeln gedruckt ist. Ein Theil des Stoffes ist abgebildet bei Weigel a. a. O. No. 3.

Wir stehen nunmehr vor der Frage, ob die beiden Zeugdrucke 3 und 4 mit ihren italischen Mustern in Italien gefertigt sind, wie man bisher annehmen musste, oder ob sie nicht vielmehr in Deutschland hergestellt sind, was man annehmen darf, seitdem das Original in Deutschland nachgewiesen werden kann.

Die Technik des Zeugdruckes finden wir im XV. Jahrhundert in Deutschland völlig durchgeführt, sie mag also schon im XIV. Jahrhundert bestanden haben. An sich ist sie sehr einfach und kann, da das Stempeln von Gefässen, von Goldplatten etc. in die frühesten romanischen Zeiten zurückreicht, recht gut an verschiedenen Stellen zugleich erfunden worden sein. Für das Pigment, selbst des schwierigeren Golddrucks, sorgte die aller Orten ausgeübte Miniaturenmalerei der Manuscripte.

Dass man die Gold- und Seidenbrokate aus Italien holte, ist bei dem Werthe der Stücke erklärlich, unwahrscheinlich aber bleibt es, dass man die minderwerthigen Surrogate auf Leinen ebenfalls dorther geholt haben sollte, besonders wenn sich erweisen lässt, dass die nöthigen süditalischen Vorbilder sich in Deutschland befanden. Es bleibt übrigens auch die Möglichkeit, dass diese Nachbildungen erheblich später als die seidenen Originale zur gelegentlichen Ausstattung der Kirche angefertigt sind.

Das Kunst-Gewerbe-Museum besitzt noch eine grosse Zahl mittelalterlicher Zeugdrucke, welche sämmtlich auf italienische Seidengewebe als ihre Vorbilder zurückgehen. In dem Kgl. Kupferstichkabinet befindet sich ein Zeugdruck, Gold auf blau Leinen mit einem Muster, in welchem Flügelpaare an einer langen Kette angeschlossen erscheinen. Dieser Stoff stammt aus der Katharinenkirche in Brandenburg. Einem fast völlig gleichen Muster begegnet man nun in der Marienkirche zu Danzig in Goldbrokat auf violetseidenem Grund (ein Stück davon im K. G. M. No. '75. 284). Die Uebereinstimmung ist nicht so vollkommen wie bei den von uns hier publicierten beiden Stücken, aber immerhin so gross, dass man sich den Zeugdruck nicht ohne das Vorbild jenes Stoffes entstanden denken kann. Auch hier gehört der Seidenstoff in das XIV. Jahrhundert und muss auf süditalischen Ursprung zurückgeführt werden.

Julius Lessing.

DIE AUSGRABUNGEN ZU PERGAMON UND IHRE ERGEBNISSE.

VORLÄUFIGER BERICHT

VON A. CONZE, C. HUMANN, R. BOHN, H. STILLER, G. LOLLING, O. RASCHDORFF.

Μνῆμα καὶ ἐσσομένοισιν ἀοίδιμον.

Die Kunst der Griechen erschien noch vor einigen Jahrzehnten den meisten Forschern wie eine glückliche Insel im Völkerschaffen des Alterthums. Der Zeit nach erkannte man weder rückwärts einen festen Weg von früheren Anfängen her, noch vorwärts zu uns hin eine deutliche Verbindung zunächst mit der römischen Kunst, der Verbreiterin griechischer Weise über Europa. Vorstellungen autochthoner Entstehung der griechischen Kunst steigerten sich bis zur Annahme einer in paradiesischer Vollendung am ersten Anfange gleich vollendet dastehenden Architekturform, von der man nur nicht ernsthaft zu sagen wusste, wo sie einmal entstanden und geübt sein möchte; den Römern aber war man geneigt die Wiederaufnahme fast erlöschender Kunsttraditionen und die Einführung einigermassen neuer Principien zumal in die Architektur zuzutrauen.

Die Verflechtung der Anfänge griechischer Kunst mit Traditionen der frühzeitiger entwickelten Nachbarvölker trat dann zu unsern Lebzeiten durch die assyrischen und andre ihnen folgende Entdeckungen, zu welchen ich ganz besonders auch die Schliemann'schen in Mykenai rechne, nach und nach in immer helleres Licht. Eine Denkweise, die allüberall geschichtliche Entwicklung zu sehen sich gewöhnt hatte, erfasste Alles das rasch und suchte es zu verwerthen, wenn gleich auch heute die Lösung der sich damit darstellenden Probleme noch nicht erreicht ist. Es gehört zu den schwierigsten, aber für den, der das Werden der Dinge sucht, anziehendsten Aufgaben der heutigen Forschung, immer schärfer zu untersuchen, wie der Boden durch alte Kulturen vorbereitet war, auf dem wir die Blüthe der hellenischen Kunst im Lichte des Mittelmeeres sich entfalten sehen.

Und wie so anstatt der scheinbaren Leere der griechischen Urzeit ein Gewebe im Einzelnen vielfach räthselhafter Verbindungen und Anregungen sich darstellt, so hat sich auch der Nebel, der über dem Uebergange der griechischen Kunst in die römische lag, mälig gelichtet. Von beiden Seiten her wurde die kunstgeschichtliche Lücke des dritten und zweiten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung vermindert. So wurde der Wölbbau als diejenige Architekturform, deren künstlerische Verwendung man einigermassen für die Römer in Anspruch zu nehmen geneigt gewesen war, in sicheren Beispielen an Bauten der hellenistischen Zeit durchgebildet erwiesen. So lernte man nachweislich in römischer Zeit entstandene Werke, wie die pompejanischen Wandgemälde, ihrem vorwiegenden Bestande nach als Eigenthum der hellenistischen Zeit erkennen und es wuchs die Zuversicht, einzelne vortreffliche griechische Arbeiten in die Zeit nach Alexander herabzurücken.

Aber es fehlte an Einem, dessen unsere kunstgeschichtliche Bemühung vor Allem bedarf, wenn sie die im Laufe der Zeit zerstreuten Leistungen einer bestimmten Periode zu einem Ganzen wieder zusammenfügen soll, es fehlte an einem grossen

monumentalen und mit der Fülle mannigfachen bildlichen Schmuckes ausgestatteten Werke, welches nach Ort und Zeit fest bestimmbar wie der Parthenon für das fünfte Jahrhundert, so für den Zeitraum um 200 v. Chr. einen Sammelpunkt für das Vereinzelte, das wir ja meist nur besitzen, bilden konnte. Einen solchen Grundstein für den Aufbau der Kunstgeschichte hellenistischer Zeit uns gegeben zu haben, ist das werthvolle Hauptergebniss der deutschen Ausgrabungen auf der Akropolis von Pergamon.

Es entspricht der weltgeschichtlichen Rolle der pergamenischen Königsmacht, dass ein von ihr ins Leben gerufenes Kunstwerk für die Forschung nunmehr einen festen Brückenpfeiler zum Uebergange aus der griechischen Kunst in die römische bildet. War doch unter den staatlichen Gebilden der hellenistischen Periode das Attalidenreich dadurch eigenthümlich in seinen Existenzbedingungen, dass sein rein griechisches Wesen äusserlich im Anschlusse an Rom erstarkte, bis es dann bei seinem Uebergange in römische Hand der festeste Stützpunkt für die Ausdehnung der römischen Macht über die hellenistische Welt wurde. Seine grossentheils tüchtigen Herrscher hatten gesorgt, dass grade auch eine Hauptleistung des griechischen Genius, die auf dem Gebiete der Architektur und Bildkunst, in ihrer Residenz noch ein Mal zur glänzenden Entfaltung und so von Pergamon aus gewiss zur besonders energischen Wirkung auf das siegende Weltreich gelangte. Und nicht nur in ein zierlich liebliches Spiel, wie es eine zu einseitige Vorstellung vielleicht am liebsten der alexandrinischen Epoche hätte zutrauen mögen, verlor sich die Kunst, welche die pergamenischen Herrscher förderten. Dass sie vielmehr noch einmal mit voller Grossartigkeit, welche die Anmuth aber nicht ausschloss, auftreten konnte, dafür bildeten die Vorbedingung kriegerische Thaten des kleinen Reiches zumal gegen die furchtbaren Gallier, welche Kleinasien zu überschwemmen und es an Rom nur mit den Trümmern der griechischen Kultur auszuliefern drohten. Der Ruhmesdurst der Griechen erhielt noch einmal reiche Nahrung und volles Recht. Es war mehr als rhetorisches Spiel, wenn die Künstler, zur Verherrlichung der unter Attalos I. und Eumenes II. erfochtenen Galliersiege berufen, an einem grossen Weihgebäude den gewaltigsten Vorgang der griechischen Göttersage, den Sieg der Götter über die erdgeborenen Giganten, zum Hauptgegenstande der Darstellung machten. Man empfindet es vor diesem Werke, welches uns in ansehnlichen Ueberresten durch die Ausgrabung wiedergegeben ist, dass das Geschlecht, welches es erschuf, Wunden, Kampf und Sieg an sich selbst erlebt hatte, dass auch hier der Krieg in die Leistungen des Friedens einen volleren Zug brachte. Was wir der Art an den längst der pergamenischen Kunst zugeschriebenen Gallierstatuen im Kapitol und in Villa Ludovisi, dann auch den besten der von Brunn als Reste des Weihgeschenkes Attalos' I. auf der Burg von Athen wiedererkannten Figuren, wahrnehmen konnten, das entfaltet sich auf den Hochreliefplatten vom grossen pergamenischen Altare im königlichen Museum zu Berlin zu einem noch weit reicheren und eindrucksvolleren Bilde.

Wir stehen hiermit gleich vor dem Mittelpunkte der neuen Entdeckungen. Aber ihn umgiebt eine Fülle architektonischer und bildnerischer Gestaltung, in deren äusseren Besitz wir kaum erst gelangt sind, die erst im Laufe der Zeit unser geistiges Eigenthum werden kann. Das Gewonnene übersichtlich zu schildern, so weit es in der Schnelligkeit, welche die Ungeduld der allgemeinen Theilnahme an diesen Funden fordert, möglich sein wird, ist die Absicht dieser vorläufigen Nachricht, zu der sich alle an den Ausgrabungsarbeiten Betheiligten vereinigt haben. Dass es jetzt noch nicht an

der Zeit ist, etwas irgendwie Abschliessendes zu bringen, dass wir uns selbst zu verbessern uns ausdrücklich vorbehalten müssen, bitten wir gesagt sein zu lassen. Ebensosehr hoffen wir freilich auch, dass Andere schon jetzt in die Verarbeitung mit eintreten mögen. Eine erschöpfend genaue Publication wird dann im Laufe der nächsten Jahre nachfolgen.

GESCHICHTE DER UNTERNEHMUNG.

VON CARL HUMANN.

Einer der kleinasiatischen Flüsse, welche sich in annähernd parallelem Laufe von Osten nach Westen in das ägäische Meer ergiessen, ist der Kaikos. Er entspringt etwa 20 Stunden vom Meere an den Südabhängen des Temnos-Gebirges und fliesst an den heutigen Ortschaften Kirkagatsch, Somah und Bergama vorüber in den eläischen, heute nach dem Städtchen Tschandarlik benannten Golf. Bergama, welches bis heute mit seinem Namen seine Bedeutung als landeinwärts gelegene Hauptstadt des Flussthales bewahrt hat, war zur Zeit der pergamenischen Könige der dominierende Herrschersitz der kleinasiatischen Gebiete, deren Erforschung uns noch so grosse Aufgaben stellt.

Man nehme Kieperts Karte zur Hand und man wird finden, dass weite Strecken in diesem einst als das reichste Land des Erdbodens genannten Kleinasien so unbekannt sind, wie das Innere Afrikas. Die wenigen wissenschaftlich gebildeten Männer, welche das Land durchzogen haben, fanden auf Schritt und Tritt eine solche unendliche Menge von wissenschaftlichem und künstlerischem Material, dass die Fülle sie erdrückte, und dass von lokalen in die Details eingehenden Untersuchungen oft gar nicht die Rede sein konnte. Das bezieht sich nicht etwa auf Hinter-Kleinasien allein. Auch das Vorderland, in dem einst wie jetzt Handel und Reichthum, Verkehr und Fremdenzufluss, einst auch politische Macht mit Kunst und Wissenschaft sich concentrierten, in dem der griechische Geist in seiner ganzen Fülle regierte, wie stiefmütterlich ist es bis jetzt von den Forschern behandelt, die in Griechenland kein Fleckchen Boden unbesichtigt liessen.

Fünf bis sechs Stunden von Smyrna hat noch Niemand die Höhen des Sipylus durchsucht und doch könnte man dort Tantalus' Stadt finden. Noch ist kein Gelehrter den vielen Spuren des Cybele-Dienstes nachgegangen, die sich am Sipylos, am Olymp zwischen Smyrna und Nymphio und weiterhin im Tmolus finden — von Lokal-Studien in weiterer Ferne gar nicht zu reden! Warum sollte nicht wenigstens Vorder-Kleinasien mit seinen vielen und leichten Verbindungen in Bälde so durchforscht werden wie Griechenland?

Mir hat ein gütiges Geschick erlaubt, einen grossen Theil Vorder-Kleinasiens zu durchziehen und dabei manche Punkte seiner Geographie festzustellen, die in der nächstens erscheinenden neuen Kiepert'schen Karte verwerthet sein werden. Aber was kann der Einzelne leisten? Welch ein endloses Feld, jungfräulich und unbebaut, ist hier unsern Forschern und Gelehrten aufbewahrt, deren keiner leicht unbelohnt von dort zurückgekehrt ist. Wie Manches brachten nicht noch neuerlich selbst kurze Expeditionen, wie die unter Herrn Dr. E. Curtius im Herbst 1871; wieviel brachte nicht Dr. G. Hirschfeld's und Eggert's Reise im Frühjahr 1874? Wo nur der Bauer den Pflug zieht, wo nur nach einem Platzregen die Dorfkinder eine Ruinen-Stätte

durchsuchen, kommen Gegenstände aus dem Alterthum zu Tage, um leider meistens und dann für immer verloren zu gehen, denn tiefer in das Innere des Landes ist noch wenig Kunde gedrungen von dem materiellen Werth der Alterthümer, von einem Verständniss gar nicht zu reden. Der deutsche Forschergeist hält Wacht in Rom und in Athen; im kleinasiatischen Griechenland aber, wo wir Museen füllen könnten, sollten wir Andern den Vorrang lassen, die ohnehin schon durch politische Machtstellung viele Jahrzehnte Vorsprung vor uns hatten?

Wo nur ernstlich die Hand angelegt wurde, blieb der Lohn nicht aus. Was Halikarnass, Ephesus und Troja geliefert, ist bekannt; was aber Pergamon uns in fünfzehn Monaten geschenkt hat, soll hier in der Kürze mitgetheilt werden. Möge es eine Aufmunterung und ein Sporn sein für Alle, die Wanderlust und Forschergeist hinaus treiben. Dort ist ein lohnendes Ziel! Etwas Türkisch ist bald erlernt und im Nothfalle kommt man auch, im Küstenlande wenigstens, mit dem Griechischen allein durch. —

Es war im Herbst 1861 als ich auf ärztlichen Rath den Süden aufsuchte. Ich wandte mich nach Samos, erhielt dort den Besuch des Herrn Geh. Ober-Baurathes Strack und verwandte meine Musse, um in seinem Auftrage mit wenigen Mitteln einen Theil des Hera-Tempels auszugraben. Bald darauf ging ich über das damals noch unberührte Ephesus nach Smyrna und später nach Constantinopel, von wo ich häufige Reisen unternahm, meist unter der Aegide des mir persönlich sehr zugethanen Gross-Vezir's Fuad-Pascha, ohne aber jemals in türkische Dienste zu treten. Eine dieser Reisen führte mich im Winter 1864/65 an die Küste von Aeolien gegenüber von Lesbos. Aivalyk, griechisch Kydoniäs, war damals eine Stadt von 25000 Einwohnern, ausschliesslich Griechen. Südlich von da waren neue Dörfer im Entstehen begriffen. Dikeli, der Hafenplatz des heutigen Bergama, hatte etwa zwanzig Hütten. Für einen Zögling der Bau-Akademie, der seine halbe Zeit mit Zeichnen nach der Antike im Museum verbracht, lag nichts näher, als dem nur fünf Stunden von Dikeli entfernten Pergamon einen kurzen Besuch zu machen. Trotz strömenden Regens wurde es ausgeführt. Dikeli, beim alten Atarneus*), Mytilene gegenüber, ist der gewöhnliche Landeort um nach Bergama zu gelangen. Die von Aivalyk bis nach Dikeli sich erstreckende Ebene von fünf Stunden Länge und einer halben Stunde Breite setzt sich nach Südosten fort, indem sie den von Tschandarlyk (Pitane) bis Dikeli reichenden Kara-dagh von den Ausläufern des Temnus isoliert und so gelangt man durch den zwischen beiden genannten Gebirgen gebildeten Pass, in die Kaikos-Ebene, die hier unten an zwei Stunden breit ist. Ich fand sie damals fast unbebaut. Immer unmittelbar am südlichen Fusse des Gebirges ging es diese Ebene hinauf, bis endlich an einer Wendung des Weges eine Stunde bevor man die Stadt erreicht, plötzlich die hohe Akropolis von Pergamon in der Ferne breit und majestätisch vor mir lag. Ihre Bildung zeigt die in Kleinasien häufig vorkommende Form. Ehe sich nämlich das Gebirge dem Flussthale zu in die Ebene senkt, nimmt es noch einmal einen Anlauf und erhebt sich zu einem hier fast genau 1000 Fuss hohen oblongen Kegel. Mit dem Muttergebirge nach Norden hängt derselbe durch einen Sattel zusammen, nach Osten und Westen fällt er fast steil zu den zwei aus dem Hochgebirge niederströmenden Bächen Cetius und Selinus ab, während er sich nach Süden, also gegen die grosse

*) Lolling in den Mittheilungen des deutschen archaeologischen Instituts zu Athen, 1879, S. 1 f.

Kaikos-Ebene zu, verhältnissmässig sanft absenkt. Auf dieser Höhe lag die Burg der Attaliden; an ihrem Südfusse, wie die heutige so die alte Stadt.

Ich fand Gastfreundschaft bei Herrn Nicolas Rallis, einem Arzte, der in Athen seine Studien gemacht und uns und unserer Sache bis heute ein guter Freund geblieben ist. Bergama, wie es die Türken nennen, hatte damals 4000 griechische, 12000 türkische und etwa 1000 armenische und jüdische Einwohner, während es zwanzig Jahre früher nur eine Bevölkerung von 1000 Griechen und 15000 Türken gehabt hatte. Heute zählt es 8000 Griechen, ebenso viele Türken und an 2000 Juden und Armenier. Das heutige Dikeli besitzt in 400 Häusern 2000 Einwohner, sämmtlich Griechen, wie die 35000 Bewohner von Aivalyk. Heute ist auch fast die ganze Kaikos-Ebene angebaut. Man sieht aus diesen wenigen Angaben, mit welcher Schnelligkeit das griechische Element an der Küste sich vermehrt und das türkische verdrängt; ähnlich wie hier, ist es an der ganzen Westküste.

Als ich mich der Stadt näherte, lagen rechts am Wege die imposanten Grabhügel, der eine ganz nahe der Strasse, geheimnissvoll verschlossen da. In der Stadt schon ziemlich weit gegen den südlichen Fuss der Burg hin imponierte ein hochragender rother Ziegelbau mit zwei flankierenden Thürmen, allem Anschein nach eine römische Basilica, die man aber unbegreiflicherweise vielfach für den Aesculap-Tempel gehalten hat, was wohl daher rührt, dass Einheimische und Reisende dem Namen nach berühmte Gebäude gern mit den ersten besten besonders augenfälligen Ruinen identificieren. Zunächst dieser Basilica wird man auf das 192 Meter lange, doppelte Tonnen-Gewölbe aufmerksam, welches den die Stadt durchfliessenden Selinus überbrückt. Es scheint die Absicht gewesen zu sein, dadurch einen freien Platz vor der Basilica zu schaffen. Flussaufwärts liegt die ganz aus altem Material, indess ohne Marmor, gebaute Moschee des Sultans Bajazid Jilderim, welche die Griechen gern für eine altchristliche Kirche ausgeben. Malerisch schön und grossartig, aber in einem Seitenthal versteckt, liegt das Amphitheater, zwischen zwei Hügeln eingeklemmt, deren Abhänge theilweise zu den Sitzen benutzt waren. Nahe daneben, auf die Stadt zu sich öffnend, des Theaters Halbrund, an seinen beiden Flügeln durch mächtige hohe Thore flankiert, deren östliches indessen seit meinem ersten Besuche zum Bau eines türkischen Hospitals abgerissen worden ist.

Nun gings zur Burg. Dem flüchtigen Besucher erscheint dieselbe als ein einziges grosses Schuttfeld, von Rasen und niederem Buschwerk bedeckt, durchsetzt von Mauerzügen, die aus den verschiedensten Zeiten herrühren und deren Zusammenhang auf den ersten Blick nicht klar wird; die oberste Burgkrone schliesst eine offenbar türkische Mauer ein, welche zuletzt, ehe der Berg seiner jetzigen Verödung verfiel, als Festung gehalten wurde. Auch auf dieser obersten Fläche ragt nach allen Seiten hin massives Fundament oftmals sich kreuzend aus dem Boden hervor, namentlich aber stehen noch, im Osten wie im Westen den Abhang begrenzend, die hohen Stützmauern der Attalidenzeit. Keinen Quaderstein von ihnen haben die Jahrhunderte zu verschieben vermocht.

Oberhalb der westlichen dieser Stützmauern betrat ich den Trümmerhügel, den man den Tempel der Athena Polias hat nennen wollen. Traurig stand ich da und sah die herrlichen fast manneshohen korinthischen Capitäle, die reichen Basen, und andere Bauglieder, alles um- und überwuchert von Gestrüpp und wilden Feigen; daneben rauchte der Kalkofen, in den jeder Marmorblock, welcher dem schweren Hammer nachgab, zerkleinert wanderte. Einige tiefe frisch gezogene Gräben zeigten, welche



Das heutige Bergama und die Akropolis der Attalidcn. Nach einem Aquarell von Chr. Wilberg.

Fülle von Trümmern unter der öden Bodenfläche lagerte; je kleiner zersplittert, desto angenehmer waren sie den Arbeitern.

Das also war übrig geblieben von dem stolzen uneinnehmbaren Herrschersitz der Attaliden! Barg der Boden noch Reste, und wo, von all' den Kunstschätzen, welche diese Medicäer der Diadochenzeit hier zusammengetragen und errichtet hatten? In weiten Zick-Zack-Linien verliess ich, immer über Bauschutt hinabsteigend, die Burg; über tausend Räthseln sinnend gelangte ich missmuthig wieder zum Meere. — Den Kalkbrennern aber war nach vierzehn Tagen ihr Handwerk gelegt.

Im Hochsommer 1866, als unsere Heere in Böhmen standen, erhielt ich den Auftrag, Terrain-Studien zwischen Constantinopel und Smyrna zu machen, um die leichteste und kürzeste Landverbindung zu ermitteln. Als ich da vom Balikesri verschiedene Uebergänge über das Temnus-Gebirge untersucht hatte und nun wieder in die Kaikos-Ebene hinab kam, konnte ich dem Drange nicht widerstehen, Pergamon nochmals aufzusuchen. Die Kalkbrenner hatten ihr Geschäft wieder aufgenommen, aber diesmal wurde dem gründlich und für immer ein Ende gemacht und zwar direct durch den Gross-Vezir. Der schon genannte Herr Rallis hatte ein Hochrelief vor ihnen gerettet, einen Löwen, der einen Mann packt, darstellend, und es an einen Herrn Karatheodoridis nach Constantinopel verschenkt. Dass es ein Stück aus der jetzt bewunderten Gigantomachie war, ahnte damals Niemand; es lag jahrelang unbeachtet, bis sich endlich der griechische Alterthums-Verein (Syllogos) in Constantinopel seiner erbarmte. Erst im vorigen Jahre kam es plötzlich zu höherer Ehre und es gelang, dasselbe vom Syllogos zum Geschenke zu erhalten. Das Stück schliesst sich an eine bei unseren Ausgrabungen gefundene Platte mit der Gestalt einer herrlichen Göttin mit Lockenumfluthetem Nacken unmittelbar an, und auch das rechte Bein des stürzenden Giganten fanden wir zum Schlusse noch in Pergamon. Unvergesslich bleiben mir von dieser Reise die komischen Fragen und das Staunen in jedem Dorfe über Prussia, welche das alte mächtige Niêmçe (Oesterreich) geschlagen, mit dem sich ja sonst die Padischah's gemessen hatten und das jetzt von Einem bewältigt wurde, dessen Namen man im Volke dieser Gegenden bis dahin kaum gehört hatte. Heute ist das allerdings anders; heute ist den Nomaden Kleinasiens Alemannia der Inbegriff aller Machtfülle.

Ein Jahr später übernahm ich kontraktlich die Ausführung verschiedener Chausseebauten, für die ich seit 1869 ein Haupt-Quartier in Pergamon errichtete; dort konnte ich nach und nach eine hübsche Sammlung von Arbeiten in gebranntem Thon anlegen und theils selbst, theils durch meine Beamten dafür sorgen, dass fürder sowenig wie möglich zerschlagen wurde. Dennoch kam es vor, dass ich auf der Burg eines Tages ein grosses ausgegrabenes Hochrelief fand, einen Gott darstellend in voller Figur, jetzt kann ich sagen, zur Gigantomachie gehörend, und dass, als ich nach zwei Tagen mit Arbeitern hinaufging, um es zu bergen, dasselbe zu einer Treppenstufe zugehauen war. Ich liess den Thäter einsperren, was wohl Manchen von ähnlichem Thun abgeschreckt haben mag. Eine Ueberfülle von Arbeit und fortwährendes Fieber liess mich leider nicht dazu kommen selbst Grabungen zu veranstalten. Da traf ich im Sommer 1871 bei einer zufälligen Anwesenheit in Constantinopel mit Herrn Dr. Ernst Curtius zusammen, der im Begriff stand seine Expedition nach Kleinasien zu machen und den ich einlud mich in Pergamon zu besuchen. Bald darauf hatte ich denn auch das Vergnügen die Herren Dr. E. Curtius, Adler und Dr. Gelzer aus Dikeli abholen und nach Pergamon geleiten zu können, wo dieselben ein paar Tage verweilten. Den vor vielen Jahren schon einmal offen gewesenen aber wieder zugeworfenen Eingang in den sogenannten

Tumulus der Auge hatte ich bei dieser Gelegenheit wieder öffnen lassen. Der Besuch regte mich überhaupt lebhaft an. Das ideale Streben, das unter dem Drucke der Tagesarbeit, weit ab von jedem geistigen Austausch so leicht in den Hintergrund tritt, brach wieder frisch auf, ich konnte meine Entdeckungen und Bestrebungen Männern mittheilen, die ihnen warme Theilnahme schenkten, und hoffte, was meiner Natur am meisten zusagte, einen Weg gefunden zu haben, meine Kenntniss der Ruinenstätten praktisch zu verwerthen. Ich ging gern auf den Wunsch des Herrn Curtius ein, den Plan von Pergamon zu machen, der dann in den Beiträgen zur Topographie Kleinasiens*) erschienen ist, und wurde mehr noch als bisher ein eifriger Sammler von allen in Pergamon das Licht erblickenden Antiken.

Bei der Aufnahme des Planes hatte ich noch das Glück, eine halbe Stunde westlich von der Stadt den Aesculap-Tempel zu entdecken, förmlich hingeleitet zu seiner Stelle von einem alten durch das westliche Theater-Thor führenden zerfallenen Säulengang.

Ich zeigte den Herren auch in der schon genannten byzantinischen Mauer auf der Burg eingemauertes Bildwerk, dem Anscheine nach Hochreliefs und erbot mich, dieselben heraus zu nehmen und nach Berlin zu senden. In der That wurden Arbeiter angestellt und die Ecke der felsenfesten byzantinischen Mauer, in der die Sculpturen sichtbar waren, abgebrochen. Es ergab sich die Reliefdarstellung eines sterbend hinsinkenden Jünglings und eine zweite Platte, auf der ein alter Gigant sich, wie mir schien, mit dem Schilde gegen die Keulenschläge des Herakles schützt. Diese beiden Reliefstücke, sowie was ich sonst in Bergama zusammenbrachte, einen prachtvollen Greifenfries, einige Inschriftplatten, Gemmen etc. sandte ich dann an unsern Consul Dr. Joh. Lührsen in Smyrna, in dessen gastlichem Hause auch unsere Antiken Aufnahme fanden. Alle Deutschen, die in jenen Jahren Smyrna besuchten, haben Herrn Dr. Lührsen und seiner Gattin ein dankbares Andenken bewahrt und gern gedenke ich der frohen geselligen Stunden, in denen der müde Wanderer dort sich erquickte. Vom Consulat wurden die Marmore dann nach Berlin gesandt. Hiermit war der Keim gelegt und die Curtius'sche Expedition hatte ihn legen helfen, wenn er auch spät aufgegangen ist.

Da ich befürchten musste, als Privatmann so ohne Weiteres nichts Grösseres bewerkstelligen zu können, drang ich schon damals darauf, dass sich das Königliche Museum einen Firman für Ausgrabungen in Pergamon geben lasse. Die gefundenen Stücke waren ja offenbar Theile eines sehr grossen Kampfbildes, in denen wilde Thiere, Pferde und Männer erschienen, und von denen die mächtige Mauer sicher mehr enthalten musste als die paar aus der einen Ecke herausgebrochenen Stücke. Damals kam aber die grosse Unternehmung der Aufdeckung der Altis von Olympia in Gang und Herr Curtius, den ich im Herbst 1873 in Wiesbaden aufsuchte, musste bedauern durch diese gewaltige Aufgabe zu sehr in Anspruch genommen zu sein, um gleichzeitig auch in Pergamon festen Fuss zu fassen.

Im Frühjahr 1873 hatten inzwischen meine Leute in Pergamon auf der Burg nach einem Platzregen an jener byzantinischen Mauer wieder einen grossen Marmor erscheinen sehen, ihn ausgegraben und in meinem Hause geborgen. Es war eine Reliefplatte mit Darstellung eines Seepferdes. Unter diesem war noch ein anderer Marmor sichtbar geworden, der jedoch vorläufig ungehoben bleiben musste. Erst als im

*) Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1872, Taf. III.

Sommer 1874 Herr Dr. Gustav Hirschfeld in Smyrna weilte und von da auch Pergamon besuchen wollte, beauftragte ich meine Leute, jenen zweiten Marmor in seiner Gegenwart zu heben, was auch geschah. Es war die obere Hälfte jener früher gefundenen Platte mit dem sterbenden Jüngling, für welche die Ausgrabungen jetzt einen weiteren Anschluss in der grossen Platte mit dem See-Centauren geliefert haben. Nun drängte ich Hirschfeld, der auf die Beendigung der Verhandlungen wegen der Ausgrabungen in Olympia wartete, seine Musse zu Ausgrabungen in Pergamon zu benutzen; denn dass mir selbst diese vorbehalten sein sollten, daran habe ich nie gedacht. Es wurde auch wirklich ein Anlauf bei der Botschaft in Constantinopel gemacht, der jedoch nicht weiter gedieh, als dass der türkische Unterrichts-Minister der Botschaft einen Brief für den General-Gouverneur der Provinz Smyrna übergab, welcher die Anfrage enthielt, ob sich dem Gesuche keine lokalen Hindernisse entgegen stellten. Es ist dies eine gesetzlich zu erfüllende Formalität, welche der Aushändigung eines Firmans vorangehen muss. Diesen Brief zeigte mir im Frühjahr 1878 Herr Dr. Schröder, Dragoman der Kaiserlich Deutschen Botschaft, der mich im Jahre 1871 einmal in Pergamon besucht hatte und seitdem dem Orte ein reges Interesse bewahrt. Inzwischen gerieth das olympische Unternehmen in Fluss, Herr Hirschfeld ging dorthin, wo ja die Hoffnungen und Aussichten viel glänzender waren, als anderswo, und Pergamon blieb liegen.

Wiederum verging eine Zeit; ich hatte in Smyrna dauernden Wohnsitz aufgeschlagen, versäumte aber unter Arbeiten anderer Art auch die archaeologischen Interessen nicht, nahm gelegentlich Philadelphia*) auf, entdeckte das zweite Sesostrisrelief**) und erwarb hier und da unserm Museum Antiken, die gerade auf den Markt kamen. So bot sich auch im Herbst 1877 die Gelegenheit, eine hübsche Sammlung ephesischer Marmore billig zu kaufen und Herr Curtius verwies mich damit an den neu ernannten Direktor der Sculpturen-Galerie Herr Dr. Alexander Conze. Dies führte zu einer Correspondenz, in welcher Herr Conze mich bat, doch das Seepferd und die obere Hälfte der einen Platte, die ich noch in Pergamon hatte, ebenfalls dem Museum zu senden. Ich liess sie deshalb von Pergamon nach Smyrna kommen und lud im Jahre 1878 mit Genehmigung des Chefs der Admiralität alles an Bord der Gazelle, deren Commandant Graf Hacke mir dabei sehr behülflich war. Bei dieser Gelegenheit war es natürlich, dass ich Conze von meinem chronischen Pergamon-Leiden aufs Neue des Weiteren erzählte; durch ihn fand ich endlich Erlösung. Er erklärte sich sogleich bereit, die Sache durchzufechten, bat um nähere Ortsbeschreibung und Anschlag einer Versuchs-Arbeit, vorläufig für einen Monat berechnet, die ich indess selbst leiten müsse, was ich gern zusagte. In Constantinopel, wohin ich zufällig ging, erfuhr ich von Herrn Dr. Schröder den schon vorhin mitgetheilten Sachverhalt, und er sowohl wie der Botschafter Prinz Reuss waren bereit, die Sache zu betreiben. Schon im März wurde officiell um Erwirkung eines bezüglichen Firmans gebeten; denn im Kultusministerium hatten die gestellten Anträge die geneigteste Aufnahme gefunden, der mächtigen Unterstützung des auswärtigen Amtes durfte man sich versichert halten und vor Allem war unser Kronprinz dem Unternehmen gewogen.

Conze's Hauptgedanke war, die im Museum befindlichen grossen Reliefs, deren

*) Abhandlungen der K. Akademie der Wissenschaften in Berlin 1872, Taf. VIII.
**) Curtius, Monatsberichte der K. Akademie der Wissenschaften in Berlin 1872, Taf. VIII.

ausserordentliche Arbeit er gleich richtig gewürdigt hatte, zu ergänzen und zu vermehren. Woher stammten sie? Am 1. Juli theilte mir Conze eine Combination mit, deren Verdienst er nicht für sich selbst in Anspruch nehmen wollte; der Schriftsteller Ampelius nämlich rede von einer in Pergamon befindlichen *ara marmorea maxima alta pedes quadraginta, cum maximis sculpturis — continet autem gigantomachiam.* Es sei also sehr wahrscheinlich, dass unsere Sculpturen von jener Gigantenschlacht herrührten; wir hätten dann nur den Platz des Altars zu suchen um weitere Reste dieser Kampfscenen zu finden. Aber wo war zu suchen?

Unterdessen war durch Anfrage des türkischen Unterrichts-Ministers an den Gouverneur (Vali) von Smyrna festgestellt worden, dass die Burg Krongut sei, die Genehmigung zur Ausgrabung also ganz in der Hand der Regierung liege, und bald darauf, am 6. August, verfügte der Unterrichts-Minister Munif Effendi, dass dem Königlichen Museum für die Dauer eines Jahres das Graben nach Antiken auf der Burg von Pergamon gestattet sei und zwar auf Grund des Antiken-Gesetzes, welches $1/3$ der Funde für den Finder, $1/3$ für den Bodeneigenthümer und $1/3$ für die türkische Regierung, welche in diesem Falle zugleich die Bodeneigenthümerin war, bestimmt. Wir erfreuten uns hierbei also keiner besonderen Begünstigung, denn wenn sonst Regierungen nach Antiken gruben, erhielten sie gewöhnlich, wenn nicht das Ganze mit Ausschluss von Dubletten, so doch wenigstens zwei Drittheile der Funde. Letzteres erwirkte denn auch die Kaiserliche Botschaft noch nachträglich für uns.

Am 17. August kam das Jradé in Smyrna beim deutschen Consulat, auf dessen Namen es lautete, an; bis ich selbst mit der Stellvertretung des Consulats betraut und weitere Formalitäten erledigt waren, verging noch einige Zeit und erst im Anfange des Septembers konnte ich nach Pergamon abreisen.

Mit gutem Werkzeug hatte ich mich in Smyrna möglichst versehen, als Hacken, Schaufeln, Hebebäumen, Winden, Ketten, Hämmern, Keilen, Schiebkarren und einigen alten Eisenbahnschienen; ausserdem hatte ich zwei Arbeiter aus den Marmorbrüchen von Tinos, die mit grösseren Blöcken zu hantieren verstanden, bei mir, ferner meinen Diener und Koch und den vom Pascha bestellten Commissair der Regierung, einen gewissen Ali-Riza-Effendi.

Am 5. September früh fuhren wir ab, mit einem Lokal-Dampfer, der aber erst nach Lesbos und von da am andern Morgen nach Dikeli fuhr. Dort fanden wir nur ein paar Fischerboote, kaum genügend, um die wenigen Passagiere auszuschiffen, nicht aber mein Werkzeug; doch wurden die vorhandenen Boote aneinander gebunden und so ging's. Am Ufer fehlte es an jedem der landesüblichen Beförderungsmittel, kein Ochsenwagen, kein Kameel war aufzutreiben; ohne mein Werkzeug aber nach Pergamon reiten, mochte ich nicht. Gegen Abend kamen endlich Transportmittel und am nächsten Morgen konnte sich unsere kleine Karawane in Marsch nach Pergamon setzen, welches wir in fünf Stunden erreichten. Die Entfernung beträgt 28 Kilometer. In Pergamon miethete ich ein kleines Wohnhaus, installierte mich so einfach als möglich mit Feldbett, Tisch und einigen Stühlen, empfing und machte verschiedene Besuche (im Oriente empfängt der Ankommende den ersten Besuch) und machte am folgenden Tage, dem 8. September, es war ein Sonntag, einen Gang zur Burg, wo ich jetzt alles mit gespannterer Aufmerksamkeit durchmusterte.

Die untere ebene Stadt liegt 42,00 Meter über dem Meere, vom Bette des Selinus durchschnitten; das Griechen-Viertel, am linken Ufer des Selinus, zieht sich leise etwa 50 Meter den Berg hinan. Aus diesem Griechenviertel führt der Weg, wie die Karten-

skizze Tafel 1 zeigt, zunächst südöstlich bis in die Nähe des armenischen Friedhofes. Die Umfassungsmauer desselben ist ein Theil der äussern Stadtmauer aus der Königszeit. Weiter steigt man in nördlicher Richtung, aber in Windungen hinauf und hat bald, auf 150 Meter Seehöhe, eine zweite Befestigungsmauer vor sich, die gleichfalls in ihren Fundamenten antik ist. Die verschiedenen Jahrhunderte haben hier übereinander gebaut und den Bau mannigfach geflickt, auch sind sechs Thürme hineingesetzt, deren bedeutendster an der Südwestseite rund ist, aber auf antiken viereckigen Fundamenten ruht. Oberhalb dieser Thurmmauer fand ich zu meiner Verwunderung einen vor sechs Jahren, als ich die Burg zuletzt betrat, noch nicht vorhandenen an zwanzig Schritt langen Graben gezogen, durch welchen etwa zehn glatte bläuliche Marmorsäulen mit einer unteren Dicke von etwa 70 Centimeter blossgelegt waren. Mit ihren Fussenden lagen sie noch dicht an den dazu gehörigen Basen. Was sonst an Bauresten umherlag, zeigte römisch korinthischen Stil. An die ganze Bauanlage schloss sich nach Norden hin ein grosses Halbrund, in den ansteigenden Berg gelagert, an. Es war uns vorbehalten im Verlaufe unserer Arbeiten auch hier eine Aufräumung vorzunehmen und es hat sich ein grossartiges Gymnasium aus römischer Zeit an dieser Stelle ergeben.

Westlich davon gelangt man in 172 Meter Höhe auf eine andere schmale Terrasse; einige Säulentrümmer und Cisternenanlagen deuten auch hier auf einstige Bauten. Gestützt ist diese Terrasse von einer bis 12 Meter hohen mit Strebepfeilern verstärkten Mauer aus bester Zeit, bis oben hin erhalten. Von hier ab aber bis zur Burgkrone ist die westliche zweite Befestigungsmauer ein Gemisch von Flickarbeit aus allen Jahrhunderten von den Römern bis zu den Türken.

Wenden wir uns zurück zum Gymnasium und verfolgen die Burgmauer nach Nordosten, so bietet sie uns dasselbe Schauspiel, nur herrschen hier anscheinend römische Reparaturen vor. An einem hohen gewölbten Thorbogen in der Mauer, der indess von Innen zugeschüttet ist, vorbei, kommen wir an die Ecke, wo die auf der Burg sich bildende Mulde ihr Regenwasser sammelt und in den Cetius führt. Hier ist von Alters her ein Thor, dessen Detail-Architektur zwar längst verschwunden, das uns aber dennoch als Hauptthor erscheint, weil der grosse Burgweg hindurch führte. Seine alten vom vielen Betreten geglätteten Platten findet man schon einige hundert Schritte unterhalb an der Mauer, und durch das Thor hindurch führt uns der nur etwas über 2 Meter breite Weg, in grossem Bogen erst nach Süden, dann nach Westen und schliesslich in der Nähe der Westmauer nach Norden und Nordosten langsam ansteigend bis auf die Burgkrone.

Ehe wir indess hinauf steigen, werfen wir noch einen Blick auf eine weitere Terrasse, die sich unmittelbar neben dem genannten Hauptthore, nur etwas höher gelegen, hinzieht. Sie ist von hohen Stützmauern getragen, viele Fundamentmauern ragen aus dem Boden; schroff und wild fällt von oben die Felswand herab. Verfolgt man diese Terrasse der Länge nach, so gelangt man zur östlichsten Ecke der Burg, an der offenbar eine Warte eingerichtet war; denn der Felsen ist zur Grösse von etwa 30 Quadratmetern geglättet und im Hintergrunde deuten zwei kammerartige Einschnitte in der Felswand auf Schutzräume gegen die Witterung. Von hier fällt auch die äusserste Festungsmauer in den Cetius hinunter.

Von dieser Ecke an bis zur äussersten Nordspitze der Burg ist der Abhang wild, steil, felsig und fast unerklimmbar, oftmals eine mehr als 50 Fuss hohe steile Felswand bietend, zerrissen und malerisch zerklüftet.

Ehe wir uns nun der obersten dritten Befestigungslinie nähern, die also die eigentliche Krone einschliesst, passieren wir die schon mehrerwähnte byzantinische Mauer,*) welche jetzt natürlich der besondere Gegenstand meiner Aufmerksamkeit war. Sie liegt in einer Meereshöhe von 252 Metern und setzt von Westen nach Osten, in einer Zickzack-Linie die genannte Mulde umfassend, über den Bergrücken weg, hat eine Dicke, die von 4 bis 6 Meter wechselt, aber eine geringe Höhe, die an der Aussenseite 3 Meter selten übersteigt, während an der Innenseite Schutt gegengetrieben ist, sich bis zur Oberkante angelagert und sogar stellenweise die Mauer überdeckt hat. Vielerlei Marmorblöcke und Säulen, letztere meist nur von Trachyt, sind in ihr sichtbar. Der ausserordentlich harte und reichliche Mörtel, wahrscheinlich leider aus Marmorkalk gewonnen, hat wieder sein Gutes gehabt, indem er den modernen Mamorbrennern die Vernichtung dieser Mauer erschwerte. Die Mauer entstand entweder als höhere zweite Vertheidigungslinie der Burg, oder indem den Vertheidigern die untere Umfassung zu gross erschien und sie die Festung nach oben hin verkleinern wollten. Sie muss zu einer Zeit aufgeführt sein, da noch Reliefs und Statuen in Fülle hier herumlagen, die dann ohne Unterschied als Baumaterial benutzt und so glücklicher Weise den Blicken der zerstörenden Generationen entzogen wurden. Aus ihr und zwar unmittelbar westlich an dem Thore, durch welches der grosse Weg hindurchführt, hatte ich im Jahre 1871 und später die nach Berlin gesandten Reliefs genommen. Von dieser Mauer bis zu den untern Terrassen ist der ganze breite Bergrücken ein einziges Schuttfeld und ebenso oberhalb die Rasenfläche vielfach von Gestrüpp überwuchert, jedes Stückchen Marmor, das frei umher lag, längst aufgelesen und verbrannt; denn überall begegnet man ausser Dienst gesetzten Kalköfen.

Wir steigen weiter hinauf und kommen bei 288 Meter Seehöhe zur dritten Ringmauer. Auch hier lassen sich alte Fundamente und die Thürme, welche das Thor einfassten, noch erkennen, auf denen dann die Türken ihre von hohen Thürmen unterbrochenen Befestigungsmauern aufgeführt haben, weniger dick und weniger solide. Reliefs gewahrt man in ihnen nicht, wohl aber sehr viele Marmorplatten, manche sicherlich mit Inschriften, Architrave und Triglyphen.

Wir gelangen nun auf das eigentliche Burgplateau. Es zeigt sich uns zunächst als ebene von Westen nach Osten laufende Terrasse. Mehrere alte Cisternen gehen in die Tiefe, Trachytsäulen und Fundament-Mauern ragen auf. Nach Norden zu hebt sich das Terrain noch und wir gelangen zu dem Trümmerhaufen, der früher Polias-Ruine genannt wurde, nach den Ergebnissen unserer Ausgrabungen aber als das Augusteum angesehen werden muss. Es erhob sich unmittelbar oberhalb der grossen westlichen Stützmauer und weit schaut man von ihm über die Ebene hinab bis nach Eläa und auf das blaue Meer. Nordöstlich von hier und noch etwas höher liegt ein weiter ziemlich ebener Platz, der höchste der Burg. Wir gehen über ihn weg bis an die östliche grosse Stützmauer. Ihre Brüstung ist noch erhalten; über sie hinaus schaut man hinüber in die Thäler des Temnus, über seine Ausläufer und die obere Kaikos-Ebene bis hin nach Somah, hoch von Bergen überragt, hinter denen an ihrem Fuss Kirkagatsch und Bakir sich lagern, von welch Letzterm der Kaikos heute seinen Namen trägt: Bakir-tschai. Im Geiste sehe ich die fruchtbare Ebene vor ihnen, sehe Basch-Gelembé im geschützten Thale, sehe den hohen Bergkegel voller alter Ruinen, zu denen Niemand den Namen weiss, trotz der vielen Inschriften, die ich von dort eingesandt.

*) Im Plane Taf. I mit 6 bezeichnet.

Doch zurück zu Pergamon! Das Plateau, auf dem wir stehen, ist von allerlei Fundament-Mauern durchzogen; der Volksglaube verlegt hierher den Palast der Attaliden. Der Platz ist wahrhaft königlich!

Nach Norden versperrt uns türkisches Gemäuer die Aussicht. Wir kriechen durch eine Bresche und steigen einige Meter herab auf ein dreieckiges ebenes Rasenfeld, vom Volke der „Garten der Königin" genannt. Eine idyllische Ruhe herrscht hier, Auge und Sinn werden durch keine Ruinen gefangen gehalten und mit Behagen schweift der Blick nach Osten und Westen in die Fernen und freut sich der scharfen Conturen, welche die Pinien-Wälder auf den Höhen des Temnus nach Norden an den Himmel zeichnen.

Wir treten an den Rand des Plateaus. Ringsum ziemlich hohe Mauern; wir gehen zur Nord-Ecke, wo sie eine scharfe Spitze bilden, steigen an ihren Fuss hinab und sind nicht wenig erstaunt, zu sehen, dass sie zum grossen Theile aus milchweissem Marmor besteht. Also das flache Rasenfeld oben birgt doch Geheimnisse. — Zu unterst in der Mauer liegen Architrave und Gesimse, darauf erscheinen die Köpfe von 66 dorischen Säulen von 0,65 Durchmesser mit 20 messerscharfen Canneluren. Sind es halbe, Drittel oder Viertel-Säulen? Auf ihnen liegen anscheinend Stufen, über diesen graue grosse Fundamentsteine. Man hat also den Tempel, der hier stand, regelrecht von oben beginnend, abgebrochen und mit dem Material die Mauern aufgeführt. Unten an der scharfen nördlichen Ecke hat Jemand einen grossen Architravblock herausgekeilt und verarbeitet; der Architravstein war 1,80 Meter lang und 0,35 Meter hoch. Die Tropfen, die unterhalb der Triglyphen ihn zierten, sind im Mörtel hängen geblieben. Im Mörtel hat sich auch der Abdruck der Inschrift erhalten, die er trug. Nach deren Zeugnisse haben wir hier, wie zuerst Herr Lolling sah, stückweise in die Mauer verbaut, den Tempel der Tochter des Augustus, der Julia, vor uns.

Wo aber stand der Zeus-Altar, den zu suchen ich gekommen war? Hier oben im Norden hatte ich ihn nicht zu suchen, auf der eigentlichen Burgkrone auch wohl kaum, denn dann hätte ich irgendwo ein Schutthügel des mächtigen Baues erkennen müssen; unterhalb der byzantinischen Mauer auch nicht, denn bei der Fülle von Baumaterial würde man doch nicht die grossen Blöcke bergauf geschleppt haben. Es blieb also nur der Raum übrig zwischen der byzantinischen Mauer und der oberhalb gelegenen dritten Festungsmauer. In der That fand sich nahe am Westrande ein hügelartiger Schutthaufen; von ihm aus hatte man eine nach Osten, Süden und Westen reichende Fernsicht, es war eine, wenn auch etwa 40 Meter tiefer als die höchste Kuppe der Burg gelegene, doch immerhin dominierende Position. Hier beschloss ich, am nächsten Morgen die Arbeit zu beginnen und zugleich das westliche Stück der byzantinischen Mauer in Angriff zu nehmen.

Am Montag den 9. September 1879 stieg ich mit vierzehn Arbeitern hinauf, nahm eine Hacke und sprach: „Im Namen des Protektors der Königlichen Museen, des glücklichsten allgeliebten Mannes, des nie besiegten Kriegers, des Erben des schönsten Thrones der Welt, im Namen unseres Kronprinzen möge dies Werk zu Glück und Segen gedeihen".

Meine Arbeiter haben geglaubt ich spreche eine Zauberformel und sie hatten nicht ganz Unrecht.

Vier Arbeiter zogen zwei Gräben von Süd nach Nord und von Ost nach West gegen den Schutthügel und zehn arbeiteten daran, die byzantinische Mauer westlich vom

aufgeschwemmten Schutte zu reinigen. Am nächsten Tage war griechischer Feiertag und ich hatte nur vier Arbeiter, doch wurden am selben Abend zwei Hochreliefs sichtbar, jedes über 2,00 Meter lang; sie waren an der Innenseite der Mauer auf die hohe Kante gestellt, die Bildfläche vermauert, die Platte nach Aussen gerichtet. Am nächsten Abend waren ihrer elf sichtbar und die Erdarbeiter waren in ihren Gräben auf kompaktes Fundament-Mauerwerk gestossen, wo sie abgebrochene Schuppenschweife und andere Fragmente fanden. So rasch hatte Niemand die Lösung erwarten können; ich sandte deshalb ein Telegramm mit der frohen Nachricht ab und begann nun ernstlich den Mauerabtrag. Das ganze Mauerwerk war ausserordentlich fest und lückenlos vermörtelt: jedes Steinchen musste mit Keilen und schweren Hämmern einzeln gelöst werden, jeder zu Tage tretende Marmor wurde in gewissem Abstand umgangen und wenn er ganz frei lag, mit der Winde langsam gelöst. Bis zum 18. September lagen die gefundenen elf Reliefs nördlich der Mauer auf dem Rasen und bis zum 24. war ihre Zahl auf siebzehn gestiegen, da beim Abbrechen der Mauer sich sechs weitere platt in derselben liegend gefunden hatten.

Es waren jene Platten, welche jetzt die Helios-Gruppe bilden, ferner die Selene, die Göttin, welche die Vase schleudert, die grosse vom Löwen begleitete Göttin mit den Locken, die Göttin, welche jetzt als ein Theil des Reliefs der linken Treppenwange erkannt ist, und die auf dem Löwen reitende Göttin; gleich darauf kam Apollo dazu, dieser aber nicht in der Mauer verbaut, sondern im Erdreich bei der Ara liegend gefunden. Ausserdem fand ich schon die Torsen mehrerer Statuen, zwei Reliefs der später sogenannten Telephos-Serie und eine Menge grosser und kleiner Fragmente. Ich begann sofort Alles zu zeichnen und je mehr ich die Funde betrachtete, desto erregter wurde ich. „Wie haben eine ganze Kunstepoche gefunden," schrieb ich, „das grösste aus dem Alterthum übrig gebliebene Werk haben wir unter den Händen." Mitten in dieser Arbeit schenkte meine Frau mir den ersten Sohn, doch ich konnte nicht nach Smyrna eilen. Schlag auf Schlag kamen die Funde. Ende September waren 23 Platten der Gigantomachie gefunden.

Mit der Einheitlichkeit und Grösse der Funde stellte sich die Sorge ein, dass Alles im Ganzen bewahrt bleiben, nicht etwa bei einer Theilung ein zurückbleibender Bruchtheil der Vernichtung anheimfallen möchte. Das uns schon jetzt Zukommende wünschte ich wenigstens vor der beginnenden Regenzeit zu transportieren. Es konnte doch nicht bis zum nächsten Sommer liegen bleiben! Ich hatte keine Ruhe bis die Sachen gesichert waren, schrieb über den Theilungs-Modus an die Botschaft und reiste am 3. October nach Smyrna, um eine vorläufige Theilung durchzusetzen. Der General-Gouverneur war dazu nicht im Stande; er telegraphierte um Erlaubniss nach Konstantinopel. Sie kam glücklicherweise alsbald und der Vali ernannte seinen ersten Sekretair Diran-Effendi zum Theilungs-Commissair und ersuchte den Direktor der Ottomanischen Bank Herrn W. Heintze aus Göttingen als Unparteiischen mitgehen. Wir machten uns sofort reisefertig. Noch ehe wir abreisten, sandte Graf Hatzfeld, der Kaiserliche Botschafter in Konstantinopel, ein Billet Savfet-Pascha's, des Gross-Vezirs, ein, durch welches uns zwei Drittel der Funde zuerkannt wurden. Wir reisten ab, theilten der Vorschrift gemäss, ich selbst eilte gleich wieder nach Smyrna, erwirkte die Genehmigung für das Geschehene und empfing sofort die nöthigen Befehle für die Zoll- und andern Behörden die uns zugetheilten Stücke frei passieren zu lassen. Dann eilte ich nach Pergamon zurück.

Vom 1. November ab hatte ich dort Hülfe, denn Herr Dr. Lolling vom

Archäologischen Institut zu Athen, kam herüber und blieb bis Weihnachten. Er begann damit die vielen gefundenen Inschriften zu copieren, fing dann an, das Gymnasium auf der unteren Terrasse aufzudecken, und blieb bis Weihnachten mein treuer Gefährte.

Am 31. Dezember fand sich die neun und dreissigste Platte der Gigantomachie; es war der herrliche junge Gigant von der rechten Treppenwange, der auf Taf. V in Lichtdruck abgebildet ist. Derjenige Theil der byzantinischen Mauer, der westlich von der Thordurchfahrt liegt, hatte bis 5 Meter tief in den Boden gereicht, die eine Hälfte desselben, etwa 600 Kubik-Meter Mauerwerk war bis zum 1. December ziemlich abgetragen; im Laufe des Dezember wurden dann noch etwa 250 Kubik-Meter abgebrochen, der grössere Theil der Arbeiter jedoch beim Schleppen und Verladen der Kisten verwandt.

Die Erdarbeiten an der Ara waren bis Weinachten besonders im Süden und zwar unter und oberhalb der südlichen Peribolos-Mauer, die fast in ihrer ganzen Länge frei gelegt wurde, betrieben, dann wurde von dieser gegen den Kern des Altars vorgegangen, sein Südrand aufgedeckt und der Westrand durch einen Graben verfolgt. Dass ich richtig in diesem Mauerwerk den Kern des Monuments vermuthet hatte, bestätigte sich immer mehr. Der gesammte Erdabtrag belief sich auf etwa 1800 Kubikmeter, in dem noch acht Platten der Gigantomachie nebst vielen Fragmenten gefunden wurden. Von Weihnachten ab bis zum März liess ich die Erdarbeiten ruhen, um ausschliesslich die schwere Arbeit des Mauerabruchs zu bewerkstelligen. Ausser diesen Arbeiten am Altarplatze wurden, wie erwähnt, auf der südlichen Burgterrasse Aufräumungs-Arbeiten, die später zur Constatierung eines Gymnasiums an dieser Stelle führten, gemacht, um zunächst über die Anlage im Allgemeinen Genaues zu ermitteln. Es wurde die eine Säulenreihe auf etwa 17 Säulen-Stellungen verfolgt, aber weder eine zweite Säulenreihe noch irgend welche Gebäude-Mauer gefunden. Dagegen wurde die Mühe durch das Auffinden eines achteckigen kleinen Altars mit Götter-Emblemen belohnt. Doch auch diese Versuchsarbeiten, denen sich Herr Lolling besonders gewidmet hatte, mussten, um die Kräfte nicht zu sehr zu zerplittern, Anfang Dezember vorläufig wieder aufgegeben werden.

Die geschicktesten Arbeiter, fast nur Griechen, waren an der Mauer beschäftigt, die etwas unbehülflicheren Türken, meist bulgarische Flüchtlinge, die der Krieg zu uns getrieben, und Armenier bei den Erdarbeiten und beim Fortkarren des Schuttes. Vorsicht war allen Arbeitern vom Beginn an zur ersten Regel gemacht; sowie sich im Schutt oder in der Erde eine Marmor-Ecke zeigte, wurden hölzerne Werkzeuge zur Hand genommen, Winden und Hebebäume durften an den Marmorstücken mit Bildwerk nur auf den unbearbeiten Stellen angesetzt werden. Bald war es auch gelungen, allen Arbeitern eine solche Liebe zur Sache einzuflössen, dass man sie mit einer gewissen Ruhe konnte hantieren lassen. Da ich jeden Faulenzer bald ausmerzte, so bildete sich nach und nach ein Stamm zuverlässiger Leute. Sie waren leicht zu regieren, denn Widerspruch oder absichtliche Unfolgsamkeit gehörten zu den unbekannten Sachen, ebenso Streit oder Trunk. Der Tagelohn betrug 1 — 1½ Mark. Man wird beim Beschauen der vielen pergamenischen Marmore kaum einen frischen Bruch oder eine verletzte Stelle finden; wo wirklich geschunden ist, da geschah es auf dem Transporte. Die trefflichsten Dienste leistete der Aufseher, Jani Laludis, ein Marmor-Arbeiter aus Tinos, der Tag und Nacht überall war, beim Heben, Herabschleifen, Verladen und Transportieren.

Wir hatten also, wie schon gesagt, bis Weihnachten 39 Reliefs der Gigantomachia,

an 7—800 Fragmente derselben, 4 Reliefs der Telephos-Serie, 10 einzelne Statuen, etwa 30 Inschriften und allerlei architektonisches Material gefunden.

Nachdem im October die Theilung gemacht und genehmigt worden war, nahm der Transport die meiste Sorge in Anspruch. Zunächst liess ich Pfosten und Bretter zur Burg bringen, und begann solide Kisten um die Reliefs zu machen, um sie auf der langen Reise gegen jedes Verletzen zu schützen. Dann baute ich einen starken Schlitten und in Schlangenwindungen, unter theilweiser Benutzung des alten Platten-Weges einen Weg von der Ara bis an den Fuss der Burg, östlich der Stadt ins Cetius-Thal, 1500 Meter lang und etwas über 700 Fuss ansteigend. Nun begann das Hinabschleifen der Kisten. Einen Versuch, dies mit Büffeln zu thun, musste ich wieder aufgeben, da der Schlitten auf dem frischen an den äussern Rändern neu aufgeschütteten Wege oft einsank und, wenn die Thiere nicht sofort konnten zum Stehen gebracht werden, umzuschlagen drohte, um, die Thiere vielleicht gar mit sich reissend, in die Tiefe zu rollen. Ich musste also die Mannschaft anspannen. Einen Block von etwa 20 Centnern brachten wir in einem halben Tage mit 20 Mann nieder, die unzerschlagenen Relief-Platten, deren jede 40—60 Centner wiegt, erforderten 30 bis 40 Mann und zwei bis drei Tage Arbeit. Erst als der Weg fest geworden und bis auf zwei Meter verbreitert war, konnte ich für die kleineren Stücke wieder Büffel verwenden. Ohne Unfall kam alles herunter. Bis zum 1. Dezember waren zwölf Kisten unten, bis zum 1. Januar drei und dreissig. Nun kam der Transport nach Dikeli. An die Strasse, die ich vor zehn Jahren dorthin gebaut, hatte sich nie eine reparierende Hand gelegt, auch waren die 52 Brücken dieser Strecke damals gegen meinen Rath kontraktlich aus Holz aufgeführt worden. Dies war längst von den Kameeltreibern, wenn sie in der Nähe der Strasse ihr Nachtlager aufschlugen, zur Feuerung verwendet und somit die makadamisierte Strasse nur streckenweise benutzbar geblieben. Im Sommer fährt und reitet man längst wieder über die alten Feldwege, die dann ja recht hübsch sind, im Winter aber einen endlosen Morast darstellen, nur unterbrochen von den im Sommer trockenen Gebirgsbächen, welche im Winter brausend aus ihren Schluchten stürzen und nach alten Richtungen hin das Land überfluthen. Die kleineren Brückenöffnungen liess ich jetzt mit Erde zuwerfen, um die grösseren musste im Bogen herumgefahren werden, was nur ging, wenn es nicht regnete.

In Smyrna hatte ich mir eiserne Axen gekauft und einen vierrädrigen Wagen bauen lassen, da die im Lande gebräuchlichen Wagen nur hölzerne Axen haben und zweirädrig sind. Eine aus Brettern und Pfosten construirte Platte ruht auf der Axe, unter der die Deichsel befestigt ist. An diese lange Deichsel werden die Büffel geführt und das auf ihrem Nacken ruhende Joch wird an dieselbe angebunden, genau so, wie man es in der Biga der Gigantomachia sieht. Trotz dieser schwerfälligen Construction tragen diese Wagen doch bis fünfzehn Centner.

In den letzten November-Tagen wurden zwei schwere Platten auf unsern Wagen verladen, vier leichtere auf Landes-Wagen. Am 1. Dezember gingen sie ab und zugleich begann der erste strömende Regen. — Zunächst brach die Deichsel des grossen Wagens, der gegen eine Gartenmauer rannte; dann fuhren die Wagenlenker, die fast soviel Verstand haben wie ihre Büffel, oben ausserhalb der Stadt über einen Mauerstumpfen und quetschten dabei die Speichen der Vorderräder; nachdem alles repariert, fuhren sie halbwegs in einen Graben, so dass wir mit allen Leuten hinzueilen mussten, um die ganze Geschichte herauszuwinden. Am fünften Tage kamen sie nach Dikeli, wo sie schworen, mit dem fränkischen Gespann nicht wieder fahren zu

wollen. Die Landes-Wagen mit ihrer leichten Last kamen besser an, obschon auch von diesen Einer im Sumpfe stecken geblieben war, weil die Büffel baden wollten. Fortan wurden womöglich mehrere Wagen zugleich expediert und einige Arbeiter zu Fusse mitgegeben. Aber der Regen hatte begonnen; es regnete am 1. und am 4. Dezember von Mittag bis Mitternacht, die Nacht vom 5.—6., vom 6.—7., vom 10.—11., vom 13. Mittags bis zum 14. Abends und die Nacht vom 18.—19. Die ganze Kaikos-Ebene von Somah bis Elaea erschien von der Akropolis gesehen wie ein einziger See. Und dennoch gings. Die geduldigen Türken liessen sich nach und nach belehren, ja ihr Phlegma verliess sie beinahe, als von den griechischen Landgütern Concurrenz-Gespanne herbeikamen, die unsere schweren Wagen zogen. Es entwickelte sich so eine heilsame Rivalität. Von den zerbrochenen Rädern, Axen und Deichseln reden wir nicht weiter, sondern freuen uns der Thatsache, dass Ende Dezember 29 Kisten in Dikeli waren; zwei sassen noch unterwegs im Schlamm fest, kamen aber endlich auch nach, so dass nur noch vier in Pergamon lagerten. Gegen Anfang des Dezember waren bei dem Herrn Chef der Admiralität die nöthigen Schritte gethan worden, so dass mit Zustimmung S. E. des Grafen Hatzfeldt der Stationär der Botschaft Sr. Maj. Schiff Comet zum Transport der Marmore von Dikeli nach Smyrna herüber kam. Diese Hülfe war in der That unerlässlich, denn die kleinen Lokal-Dampfer können schwere Kisten nicht an Bord hissen, und kleine Küsten-Segler, in die ich vom Lande aus die Kisten allenfalls direct hätte hineinschieben können, boten in dieser Jahreszeit nicht genügende Sicherheit.

Als ich Ende Dezember mit Herrn Dr. Lolling nach Smyrna, von wo dieser nach Athen zurückkehrte, hinüberging, empfing ich die Depesche, dass der Comet am 1. Januar 1879 in Lesbos sein würde. Ich eilte nun dorthin, wurde vom Commandanten Herrn Capitain-Leutnant von Senden-Bibran auf's Herzlichste empfangen und konnte mein Quartier in seiner geräumigen Cajüte aufschlagen. In Mytilene miethete ich nun zwei Lichterschiffe (Prahme), die wir anhingen und in zwei Stunden nach Dikeli dampften. Der Comet hat vier Kanonen auf Deck, unter Deck ist aller Raum occupiert; auch das Oberdeck darf nicht gar zu sehr belastet werden, um nicht den Schwerpunkt des Schiffes zu sehr nach Oben zu verlegen und die Manövrier-Fähigkeit der Mannschaft zu beeinträchtigen. Aus diesen Gründen konnten wir nicht mehr als höchstens zweihundert Centner zugleich verladen. Dikeli ist kein Hafen, sondern nur eine offenstehende Rhede, die zwar gegen Nord-, Ost- und Südwind geschützt, aber doch bei letzterem starker Dünung ausgesetzt ist, so dass das Einladen unmöglich wird. Bei Südwest, West, oder Nordwest-Wind ist an ein solches überhaupt nicht zu denken.

Trotz der bedeutenden Ausfuhr, die Dikeli hat, war dennoch bis dahin keine massive Scala (Ladebühne) soweit in's Meer gebaut, dass man 1 Meter Wasser davor gefunden hätte. Das Ufer verläuft theils in Sand, theils in flachen Felsen; vor der im Bau erst begonnenen Ladebühne hatte das Wasser kaum einen Fuss Tiefe. Das Lichterschiff konnte demnach nur bis auf einige Schritte herankommen. Da thaten denn zwei Eisenbahnschienen, die ich vorsorglich im September dort gelassen hatte, die besten Dienste, indem auf dieser Brücke die Kisten vom Lande bis an den Rand des Prahms geschoben und nun langsam hineingelassen wurden. Dass wir dazu absolut stilles Wasser gebrauchten, ist selbstverständlich; denn wenn der Prahm und mit ihm die aufruhenden Schienen und die auf diesen etwa liegende Kiste zu tanzen begannen, so hörte die Macht über dieselben auf. Wir hatten indess Glück. Am

Tage unserer Ankunft, am 2. Januar, konnte ein Prahm mit fünf Kisten sich längstseit des Cometen legen, der sie dann bald an Bord hisste. Am dritten hatten wir durch den Südwind Dünung, doch legte sich Abends der Wind und in der vom Mondschein begünstigten Nacht wurden andere fünf Kisten verladen und an Bord genommen, worauf wir mit dieser ersten Ladung nach Smyrna dampften (60 Seemeilen) und dort im Laufe des Nachmittags nach achtstündiger Fahrt anlangten. Die beiden Lichterschiffe wurden in Dikeli verankert. Von Smyrna fährt jeden Samstag ein Lloyd-Dampfer nach Triest, der Montags seine Verladung beginnt. Ich habe immer darauf gehalten, im Anfang der Woche unsere Marmore zu unterst in die Lloyd-Dampfer zu verladen, wo sie am Besten verstaut werden konnten und wo sie am wenigsten der Gefahr des Rollens oder gar in Nothfällen des Ueber-Bord-Werfens ausgesetzt sind.

So verluden wir denn Montag den sechsten unsere erste Ladung an Bord des Aquila Imperiale, wobei uns, wie auch bei allen folgenden Ladungen, der erste Secretär der Smyrnaer Lloyd-Agentur, Herr Janko di Giorgio die besten Dienste leistete, so dass wir niemals Aufenthalt oder Grund zur Beschwerde fanden. — Am achten war Südsturm, am folgenden Tage aber fuhren wir wieder nach Dikeli. So machten wir im Ganzen in vier Wochen vier Fahrten, die sämmtlich glücklich verliefen. Dass es mehrere Male heftig blies, dass der Sturm uns ein Lichterschiff in Dikeli auf den Sand setzte, welches wir indess reparierten und wieder flott machten, dass es kalte regnerische Fahrten gab etc., sind alles Kleinigkeiten. Die Reliefs gelangten im Februar glücklich nach Berlin und erregten bei den wenigen, die sie zunächst sehen konnten, den höchsten Enthusiasmus. Der Comet hatte an 700 Centner transportiert und kehrte nach Constantinopel zurück; ich aber legte mich, nachdem ich noch Pergamon inspiciert, in's Bett, aus dem mich der Arzt erst nach drei Wochen entliess.

In Pergamon waren im Januar Februar und bis zum 9. März nur zwölf Arbeiter beschäftigt, die zu jeder Verladung nach Dikeli kamen und die übrige Zeit das Abbrechen der Mauer fortsetzten. Ende Februar war der ganze westlich der Durchfahrt gelegene Theil erledigt, und wurden dort noch sechs Reliefs der Gigantomachie gefunden, u. A. der See-Centaur, die Göttin mit der Fackel, die sich an die von einem Hunde begleitete anschliesst, und der Windgott; Alles in Allem bis dahin fünf und vierzig grössere Stücke.

In den abgelaufenen sechs Monaten waren rund 2800 Tagewerke geleistet worden, von denen etwa 1300 auf den Abbruch der byzantinischen Mauer entfielen, von der etwa ebenso viele Cubik-Meter abgetragen wurden; 700 kamen auf die Erdarbeiten beim Altar mit etwa 1800 Cubik-Meter Abtrag, 200 auf die südliche Terrasse (das Gymnasium) mit rund 450 Cubik-Meter Abtrag, 150 auf den Bau des Weges von der Ara bis zum Burgfuss. 300 Tagelöhne erforderte es, um vierzehn Kisten, allerdings die grössten, von der Burg herunter zu schleifen und etwa 150 Tagewerke nahm das Verladen in Pergamon und in Dikeli in Anspruch. Doch ich will diese Detailangaben über Arbeitskräfte und Arbeitsleistung in dieser vorläufigen Erzählung nicht weiter führen.

Anfang März wurde zunächst das Werkzeug vermehrt, um mehr Arbeiter anstellen zu können, und nachdem in der ersten Märzwoche noch mit zwölf Arbeitern geschafft worden, hatten wir vom 9. März ab ihrer sechzig, von denen nun die meisten auf die Blosslegung des eigentlichen Altarkerns verwendet und nur zwölf beim Abbrechen der Mauer angestellt wurden. In den beiden letzten Wochen des Monats

stieg die Zahl der Arbeiter auf siebzig. — Der Mauerabbruch wurde östlich vom Thore fortgesetzt und ging jetzt rascher, da die Mauer, mit Ausnahme des Thurmes am Thore, hier nicht, wie an der Westseite, 5 Meter in den Boden ging, sondern auf dem Felsen stand. Auch ihre Ergiebigkeit verminderte sich. In der ganzen 30 Meter langen Strecke vom Thor bis zur südöstlichen Ecke, die ungefähr 300 Cubik-Meter Mauerwerk enthielt, fanden sich nur zwei grosse Reliefs, darunter das eine Pferd der Quadriga und der Gott aus der Treppenwange, den man jetzt gern Hephästos nennt, ausserdem viele Fragmente, auch Inschriften und eine Statue.

Am Altar wurde nun zunächst die Reinigung des Kerns von Westen betrieben. Die Fundamentierung wiess sich als kein kompaktes, sondern ein sich kreuzendes Netz-Mauerwerk aus; bei einer Dicke der Mauern von durchschnittlich 1 Meter hatten die quadratischen Oeffnungen dazwischen 1,50 bis 3,00 Meter Weite und waren mit Humus gefüllt; ich liess eine solche, ziemlich in der Mitte gelegene, ausleeren und fand erst auf 6 Meter Tiefe den gewachsenen Boden. Eine sorgfältige Reinigung des Mauerwerks ergab, dass in späterer Zeit auf und zwischen dem alten Mauerwerk anderes Gemäuer und zwar aus demselben Material, wahrscheinlich zu Wohnungszwecken, aufgeführt war, welches von dem Antiken sich nur durch eine gewisse Unregelmässigkeit und hineingefügte Backstein- und Marmor-Absplisse unterscheidet.

Etwa 450 Quadratmeter Oberfläche des Altarkerns wurden im März von etwa 2 Meter auflagerndem Schutt gereinigt, der auffallender Weise zu mehr als Dreiviertel aus braunem Humus bestand und doch nur von der oberen Burgkrone herunter getrieben sein kann. Kein Marmor noch sonstiges Baumaterial wurde auf dem Unterbau des Altars gefunden; im Gegentheil erschien er abgetragen und treppte sich ringsum ab, weil natürlich an den zugänglichen Rändern die Zerstörung am meisten vorgeschritten war. Der nördliche Ara-Hof, wo wir etwa fünf Meter Abtrag hatten, bis wir sein Planum erreichten, enthielt in den drei unteren Metern fast nur Bauschutt mit allerlei Trümmern durchmischt und oben wiederum Humus. In mehreren Lagen konnte man den Schutt menschlicher Wohnungen und Brandspuren wahrnehmen, auch Gräber fanden sich in verschiedenen Tiefen, einige aus schräg zusammengestellten Ziegeln gebildet; anderswo lagen Skelette ohne jede Zuthat im Erdreich. Im Allgemeinen kann man auf die Frage nach dem Herkommen des vielen Schuttes antworten: Wenn Generationen vergehen, ist der Rückstand Schutt. Und bis in die byzantinische Zeit, wie aufgefundene Ornamente beweisen, war dieser Platz bewohnt. Ausser dem Abräumen des Altarkerns wurde die Klarlegung der Süd- und Westseite weiter und tiefer fortgesetzt und Ende März die Nordwest-Ecke gefunden. Es ergab sich für die Westfront des Unterbaues eine Länge von 37,70 Meter. An der Westseite lag am wenigsten Schutt, kaum 1½ Meter, doch stiessen wir hier auf kleine an den Altar gelehnte Wohnungen, die einmal abgebrannt waren. An der Südseite wurden die Grabungen an der Peribolus-Mauer entlang fortgesetzt, deren östliches Ende erreicht und nun dieselbe nach Norden umbiegend drei und zwanzig Meter weiter verfolgt, wo sie sich wieder nach Osten wendet. Mehrere Fragmente der Gigantomachie und ein Telephos-Relief waren hier der Lohn.

Am 19. April früh nach Mitternacht kam Herr Direktor Conze, begleitet von Herrn Maler Chr. Wilberg, in Mytilene an, wo ich zu ihrem Empfange mich eingefunden hatte. Als der Tag graute, fuhren wir in einer kleinen Dampf-Schaluppe über den spiegelglatten Golf der Sonne entgegen, landeten in Dikeli und waren Mittags in Pergamon. Denselben Nachmittag bestiegen wir noch die Burg. Als ob das Glück, das

uns bisher begünstigt, mit sich selbst noch unzufrieden sei und nun erst zeigen wollte, was es vermöge, so hagelten von jetzt ab die Funde. Ein männlicher Torso mit herrlichem Kopfe poseidonischen Aussehens war schon früher gefunden; im Augenblicke aber, wo wir die Burg betraten, erschien eine Platte im Schutt an der Südost-Ecke der Ara und ergab den sterbenden Giganten aus der Hekate-Gruppe, den der Hund ins Genick beisst. Unter diesem Relief lag ein anderes, es war Hekate selbst. Daneben wieder eins in zwei Stücken: der behelmte Gigant, der über seinem erschlagenen Kameraden fort gegen Diana anstürmt und dann Diana selbst. Die beiden Letzteren konnten erst Montag den 21. ganz hervorgeholt und gesäubert werden. Somit war die ganze Hekategruppe in einem Schlage gefunden, wenn auch damals die Zusammensetzung und Erklärung, welche erst der ruhigen Manipulation im Berliner Museum vorbehalten blieb, nicht geschehen konnte. Ausserdem fanden sich in der Mauer noch die zwei geflügelten Pferde der Quadriga, unter denen ein todter Gigant vom Schilde bedeckt ist. Sodann kam von der nordöstlichen Ecke des Altars die ganze Gruppe zum Vorschein, in welcher eine Göttin einem erschlagenen Giganten den Fuss ins Gesicht setzt, während er rücklings über einen andern auf das Gesicht gestürzten liegt. Der dazu gehörige jugendliche geflügelte Gigant, der über dem Gefallenen sich noch kämpfend erhebt, fand sich erst später.

Vor Allem aber entstieg dem Boden und zwar ebenfalls nahe der nordöstlichen Ecke des Altarfundamentes Platte für Platte die ganze Athenagruppe, sowie sie jetzt in der Rotunde des Museums provisorisch aufgestellt ist.

Ein am 1. Mai gemachtes Inventar der Funde ergab:

66 Platten der Gigantomachie,
2 desgleichen im Schutte sichtbar,
23 Platten der Telephos-Serie,
3 desgleichen im Schutte sichtbar,
37 selbstständige Sculpturen, als Statuen, Büsten, Pferde,
67 Inschriften,
unzählige Fragmente und Architekturstücke jeder Art.

Doch uns wurde es nicht zu viel, weder die Funde noch die aus ihnen erwachsende Arbeit; mussten wir auch bei jedem Marmor vom Augenblicke seines Erscheinens bis zu seiner Aufstellung an einem sichern Ort anwesend sein, mussten wir auch bei so vielen neuen ungeübten Arbeitern die Vorsicht und Aufmerksamkeit verdoppeln. Bei solch reichen Gaben war keine Mühe zu gross! Herrn Conze's Arbeit wurde verdoppelt, indem ich viele Zeit mit der Zeichnung der Fundstücke, die nach Berlin gingen, zubrachte und oft war er Tagelang allein zwischen dem bunten Gemisch der 70—80 Arbeiter verschiedener Zunge, gewiss mehr als anstrengend, da er doch eben aus der Stuben-Arbeit kam. Sein Interesse wurde namentlich durch die Funde von Inschriften der zu den Reliefs gehörigen Götter- und Gigantennamen, deren eine Zeit lang täglich neue constatiert werden konnten, in Anspruch genommen. Wir blieben gesund trotz der glühenden Sonne, und dieses sowie das spätere nie von einem Misston getrübte Zusammenleben und Schaffen gehört zu den liebsten Erinnerungen meines Lebens.

Herr Wilberg stand nicht nach und füllte in vier Wochen des Dortseins seine Mappe mit vierzig prachtvollen Aquarellen und ebenso vielen Kreideskizzen, bald die Arbeiten, bald die Ruinen, bald die heutige Stadt, bald die Landschaft zum Vorwurf

nehmend. Es war eine angenehme Erfrischung am Abend nach gethaner Arbeit diese künstlerischen Früchte mit zu geniessen.

Um etwas näher auf die April-Arbeiten einzugehen, sei erwähnt, dass in diesem Monat der Nordrand des Altarbaues aufgedeckt wurde; in dem etwa vier Meter breiten Graben fand sich eine Fülle herabgeworfener Statuen, meistens weiblicher, jedoch auch eine fast intakte männliche Figur, an deren bärtigem Kopfe offenbar für Hörner bestimmte Einsatzlöcher der Erklärung Anhalt zu bieten scheinen, ferner eine Anzahl von kleinen Marmorpferden. Von der Gigantomachie nur Fragmente, aber sehr zahlreich, und von der Architektur des Altars besonders viel jonische Säulen, deren Basen, Capitäle und Gebälk, während die Platten des Hauptgesimses, das die Gigantomachie schützend gedeckt hatte und die Namen der Götter trug, sich fast nur im Süden und Osten fanden. Die Nordfront der Ara ergab 34,60 Meter Länge. Der natürliche Fels lag hier im Norden tiefer als im Süden des Altars, mithin war der ursprüngliche Platz eine von der Burgkuppe losgelöste Erhöhung gewesen und hatte sich dadurch für die Anlage des Zeus-Altars von selbst empfohlen.

Sämmtliche Marmore lagen fast auf dem Boden des früheren Hofes, in der untersten Schuttschicht; mithin hat das Werk der Zerstörung begonnen zu einer Zeit, da der Regen der Jahrhunderte noch nicht angefangen hatte, das Ganze mit einer schützenden Erdschicht zu überdecken.

Als der nördliche Graben an der nordöstlichen Ecke angekommen war, gingen wir mit demselben nach Norden hinein, kamen aber erst im Mai bis an die nördliche Peribolus-Mauer, die 14,50 Meter von der Ara entfernt parallel zu dieser stand.

Die Ostseite wurde von Süden aus in Angriff genommen; die Südost-Ecke der Ara war ganz abgebrochen, doch fand sich bald der Ostrand. Gleich zu Anfang, unmittelbar hinter der überwölbten mittelalterlichen Cisterne, wollte sich der gewachsene Boden nicht finden lassen. Marmor auf Marmor kam zum Vorschein, die schon genannte Hekate-Gruppe, der jetzt vielbewunderte schöne Frauenkopf, die Statue eines Hermaphroditen, sowie Theile von anderen Statuen und Köpfen, endlich Architekturstücke jeder Art. Immer eins auf dem andern liegend, führten uns diese Dinge stets weiter in die Tiefe und wir sahen schliesslich, dass wir eine alte runde Cisterne, die über 5 Meter Durchmesser hatte und von ihrem 6 Meter tiefen Boden an mit Marmor und Schutt gefüllt war, ausgeräumt hatten. Nach der Durchsuchung wurde sie wieder zugeworfen; sie war uns wörtlich eine reichste Fundgrube gewesen und aus dem Umstande, dass die ganze Hekate-Gruppe sich, trotzdem sie arg zerschlagen war, doch dort zusammen gefunden hat, dürfen wir wohl den Schluss ziehen, dass ihr Standort in der Nähe gewesen sei.

Nun gingen wir mit der Grabung am Ostrande hinauf, arbeiteten zugleich von Norden entgegen und erledigten so das Blosslegen des Altarblockes ganz. Fast beim letzten Hackenschlag fand sich endlich das erste architektonische Stück an seiner ursprünglichen Stelle, in Gestalt einer marmornen Stufe, wie ihrer drei den Altar einst rings umgaben. Sie war 0,22 Meter hoch, 0,41 Meter breit und 2 Meter lang und bestand aus zwei Stücken, die durch Eisenklammern aneinander gehalten waren. Sie liegt zwei Meter tiefer als die höchste Stelle des erhaltenen Fundament-Mauerwerks in der Mitte der Ara, ein wichtiger Anhaltspunkt für die künftigen Reconstructions-Versuche.

In der byzantinischen Mauer wurden nur noch Fragmente gefunden und vom 10. Mai ab alle Arbeiter auf den Schuttabtrag am Altar concentriert.

Zunächst wurde im Mai die Westseite bis zum Rande der Burgmauer ganz erledigt; es lag hier verhältnissmässig wenig Schutt, 1½—2 Meter im Durchschnitt und ergab bemerkenswerther Weise ausser einem Telephos-Relief, einigen Fragmenten und Inschriften keine materiellen Resultate. Jedoch ist die Burgmauer hier in späterer Zeit repariert, 2—3 Meter dick und 5—6 Meter hoch, viele kleine Marmore sind in ihr sichtbar. Wir mussten sie leider einstweilen stehen lassen.

Ferner wurde im Mai das ganze Terrain zwischen dem südlichen Peribolus und der Ara bis auf den Felsen gereinigt, auch die merkwürdiger Weise aus einer früheren Zeit als der Altarbau auf der Südseite desselben erhaltenen Reste von Privatwohnungen sorgfältig freigelegt. Einzelfunde wurden hierbei nur geringe gemacht.

Im Norden drang der Graben bis an die Stützmauer, die Grenze des dortigen Peribolus vor, welche dann, wenn auch nicht auf ihrer Sohle, bis zur nord-östlichen Ecke verfolgt wurde. Hier stösst die östliche Peribolusmauer unter spitzem Winkel dagegen, so dass ihre Verlängerung in das schon früher aufgedeckte südliche Stück hineinfällt. Dann wurde die nördliche Peribolusmauer auch nach Westen verfolgt und bevor sie die Burgmauer erreicht, fanden wir sie zurückspringend, indem mehrere erhöhte Podien durch Treppen verbunden vor ihr liegen. Ob dies Orte für Weihgeschenke sind, oder ob wir hier eine grössere Treppen-Anlage zu suchen haben, die zur Burgkrone führte, dürften erst spätere Untersuchungen, die sich von der Ara bis zur Höhe zu erstrecken haben, klar legen.

Herr Conze verliess Pergamon am 29. Mai und schiffte sich in Smyrna am 31. nach Constantinopel ein, wo die Verhandlungen über den Erwerb des der türkischen Regierung zustehenden Drittels noch zu keinem Resultate geführt hatten.

Zu Zweien hatte sich alle Arbeit und auch die Sorge um das Schicksal des einstweilen uns nicht gehörigen Drittels der Funde leichter getragen, aber nun ging ich wieder allein in den Juni. 1900 Tagewerke leisteten wir in diesem Monat, welche ausschliesslich dem Nord- und Ost-Hofe der Ara gewidmet waren. Zunächst wurde die ganze mächtige Erdmasse, die fünf Meter hoch sich zwischen der Ara und dem nördlichen Peribolus aufgelagert hatte, beseitigt und wie alles andere, über die westliche Burgmauer den Berg hinuntergestürzt; das war bis zum 16. Juni erledigt. Nun wurde in der ganzen Breite nach Ost vorgegangen und am 28. Juni die östliche Grenze des Peribolus erreicht. Der nördliche Hof in seiner Länge von 70 Metern bot nunmehr einen imposanten Anblick dar. An einigen Stellen erscheint der Fels abgetragen, an anderen sind die Vertiefungen ausgefüllt, um ein Planum zu schaffen, welches ungepflastert gewesen zu sein scheint; wenigstens hat sich nirgend eine Spur davon gefunden. Vor der nördlichen Peribolusmauer zieht sich ein 0,80 Meter hohes und 2,35 Meter breites steinernes Bankett hin, welches vielleicht zum Aufstellen von Statuen gedient hat. Der Juni brachte uns in diesem Terrain fünf grössere Funde. Den jugendlichen geflügelten Giganten in der Leichengruppe, die herrliche Biga, den so arg zerschlagenen Gott und seine in eine andere Platte ragende Linke mit dem Schilde, die den vor ihm zu Boden geschleuderten Giganten überragt. Auch von der Telephos-Serie fanden sich drei Stücke. Inschriften wurden neun gefunden, worunter im Gesims die Götternamen der Diana, der Aphrodite und des Herakles.

Im Juli wurden die Arbeiten mit derselben Kraft fortgesetzt und wir hatten bis zum 28. des Monats im Ganzen 1898 Tagewerke. Der grosse Block des Altarfundaments lag auf allen vier Seiten bis an die Peribolus-Mauern, in denen nur nach Osten hin eine grosse Lücke blieb, frei. Grade im Osten, wo die Terrainformation eine

solche Vermuthung nahe legte, erfüllte sich unsere Hoffnung, irgend einen Zugang, ein Thor oder eine Treppenanlage zu finden, nicht, obwohl wir das Terrain bis auf den Felsen reinigten und es so bis an den mit Platten belegten Burgweg verfolgten. Hierbei wurde ein behelmter aut das Gesicht gestürzter Gigant, der sich als zwischen die drei schon genannten Pferde der Quadriga gehörig erwies, gefunden, sowie noch einige andere Ergänzungen schon vorhandener Theile der Gigantomachie. Bis zuletzt hatte ich unweit der Ostseite des Altars einen Erdblock von einen Meter Breite und 5 Meter Länge stehen lassen, in welchem schon bei Conze's Anwesenheit einige Reliefs sichtbar herausstanden, die wir jedoch nicht freilegen wollten, um nicht zuviel der Neugier und Beschädigung ausgesetzte Sculpturen umherliegen zu haben. Hätten wir gewusst, was sie enthielten, so würden wir es schwerlich haben über das Herz bringen können, uns dieser Vorsicht zu Liebe ihren Anblick zu versagen. Es hat einmal auf dem Boden hier östlich des Altars ein rohes Volk sich kunstloses Gemäuer zu Wohnhäusern und Höfen hergestellt, wobei es sich mit Vorliebe grosser Blöcke des nahestehenden Monuments bediente, die zu diesem Zwecke auf die hohe Kante gestellt ohne Bindemittel aneinander gefügt wurden. Diesem Vorgange verdanken wir es, dass das kostbarste der Gigantomachie, die Athenagruppe und die Platten, welche jetzt noch zu heben blieben, uns fast in ihrem ursprünglichen Zusammenhange noch erhalten sind.

Ich hatte Besuch in Pergamon; meine Frau war von Smyrna herübergekommen und Herr Dr. Boretius aus Berlin, auf einer Orient-Reise Smyrna berührend, gleichfalls. Es war am 21. Juli, dass ich die Besucher einlud, mit zur Burg zu kommen, um die Platten wenden zu sehen, die mit den Rücken nach Aussen und mit der bearbeiteten Seite gegen den Schutt standen. Während wir hinauf stiegen, umkreisten 7 mächtige Adler Glück verheissend die Burg. Die erste Platte fiel um: Es war ein gewaltiger auf seinen Ringelfüssen stehender Gigant, der uns den muskulösen Rücken zeigt, das Haupt nach links gewandt, eine Löwenhaut auf dem linken Arm; — sie passt leider an keine bekannte Platte, sagte ich. Die zweite fiel. Ein herrlicher Gott, die volle Brust zeigend, so gewaltig und doch so schön, wie noch keine dagewesen. Um die Schultern hängt ein Gewand, das dann die beiden weit ausschreitenden Beine umflattert. Auch diese Platte passt mir an nichts Bekanntes! Die dritte Platte zeigt einen schmächtigen Giganten, der in die Knie gestürtzt ist; die Linke greift schmerzhaft zur rechten Schulter, der rechte Arm ist wie gelähmt — ehe er ganz von Erde gereinigt, fällt die vierte Platte: ein Gigant stürzt rücklings auf den Felsen; der Blitz hat ihn den Oberschenkel durchbohrt; — Ich fühle deine Nähe Zeus! Fieberhaft umeilte ich die vier Platten; hier die dritt gefundene passt an die erst gefundene: der Schlangenringel des grossen Giganten geht deutlich in die Platte mit dem in's Knie gesunkenen Giganten über. Der obere Theil dieser Platte, wohinein der Gigant seinen Fell-umwickelten Arm streckt, fehlt; doch sieht man deutlich, er kämpft über den gestürzten hinweg. Sollte er gegen den grossen Gott kämpfen? Wahrlich ja, der linke vom Gewand umwallte Fuss verschwindet hinter dem knieenden Giganten. — Drei passen aneinander, rufe ich, und bin schon bei der vierten, sie passt auch — der blitzgetroffene Gigant fällt vom Gotte abwärts. Ich zitterte förmlich am ganzen Leibe; — da kommt noch ein Stück — mit den Nägeln kratze ich die Erde ab, — Löwenhaut, es ist der Arm des riesigen Giganten — dem gegenüber ein Gewirr von Schuppen und Schlangen — die Aegis! es ist Zeus! Ein Werk, so gross und herrlich, wie irgend eins, war der Welt wiedergeschenkt, unseren ganzen Arbeiten die Krone aufge-

setzt, die Athena-Gruppe hatte ihr schönstes Gegenstück erhalten. Tief ergriffen umstanden wir drei glücklichen Menschen den köstlichen Fund, bis ich mich auf den Zeus niedersetzte und in dicken Freudenthränen mir Luft machte.

Wir hatten, wie schon gesagt, am 12. Juli das gesammte Ara-Terrain erledigt und nun waren alle Arbeiter beschäftigt, den Abhang um den ebenen Platz zwischen dem südlichen Peribolus und der byzantinischen Mauer abzutragen. Schon am 23. kamen hier die ersten Funde vor; sie hatten offenbar zur byzantinischen Mauer geschleppt werden sollen und waren unterwegs liegen geblieben. Bis zum 29. waren ihrer schon zwölf, unter Anderm der Löwenwürger nebst einer Menge von Fragmenten und ferneren drei Reliefs der Telephos-Sage gefunden.

Am 4. August war die Südseite erledigt und waren abermals zwei Platten dort gefunden, aber auch eine von Osten nach Westen durchlaufende Stützmauer, die in ihrem westlichen Ende sich zu einer halbrunden Nische entwickelte. Der fernere Abbruch der byzantinischen Mauer war im Juni auch wieder aufgenommen worden und hatte unter andern Einzelheiten einen runden Altar geliefert, auf dem eine Quadriga abgebildet war, über der eine strahlende Sonne stand. Auch die Durchsuchung des südöstlichen zwischen dem Wege und der byzantinischen Mauer gelegenen Terrains wurde nunmehr in Angriff genommen und, da hiermit die Arbeiten am Altar ihrem Ende sich näherten, ein Versuch gemacht, die grosse Tempelruine auf der Höhe, welche wir jetzt für das Augusteum ansehen, aufzudecken; indem längs den beiden Langseiten Gräben gezogen wurden, zeigte sich eine solche Menge von architektonischen Resten, dass die Fortsetzung der Arbeit an dieser Stelle, welche späterhin möglich wurde, besten Erfolg versprach.

Inzwischen näherte sich der 6. August, an dem unser Firman ablief; die Entscheidung über die für unsere Arbeiten unerlässliche Verlängerung desselben blieb aus. Herr Assessor Müller, jetzt Vice-Consul in Alexandrien, der das Consulat in Smyrna vom Juni bis September in Vertretung führte, schenkte meinen Arbeiten stets die wärmste Theilnahme und jede Unterstützung, die in seiner Macht lag. Jetzt wusste indessen auch er auf meine Anfrage keinen Rath und so sah ich mich gezwungen am 7. August die Arbeiten einzustellen. Doch entliess ich meine Leute nicht, sondern begann wenigtens die fertigen Kisten von der Burg herunterziehen zu lassen. Da erhielt ich am 9. August endlich Depeschen des Herrn Müller sowie des Vali, ich möge die Arbeiten wieder aufnehmen, der Firman sei um vier Monate verlängert. Ich setzte also die Durchsuchung des süd-östlichen Terrains am Altar zwischen der byzantinischen Mauer und dem alten Wege, von Süden nach Norden vorgehend, fort; auch stellte ich wieder zehn Mann beim Augusteum an und mit den andern zog ich Kisten von der Burg. Neunzig Kisten waren am 12. August fertig gezimmert, am 16. waren schon achtzehn unten.

Am 16. langte eine Depesche der Botschaft an, dass die türkische Regierung das ihr gehörige Drittel an das Königliche Museum verkaufen wolle; Angesichts der heranrückenden Regenzeit dürfe ich die Funde bis nach Dikeli schaffen, aber nicht verschiffen bis zur definitiven Auseinandersetzung.

Das war doch etwas. Zwei neue Wagen mit unzerbrechlichen Achsen hatte ich mir schon gebaut und nun begann wieder das Kutschieren mit eigenen und fremden Wagen. Am 1. September waren sieben und vierzig Kisten in Dikeli, wobei die ganze Zeus- und Athena-Gruppe; 30 andere Kisten lagen schon am Fusse der Burg. Dass bei so umfangreichen Transportarbeiten, da eine Steigerung der Arbeiterzahl so gut wie

unmöglich war, wenig gegraben wurde, lässt sich leicht denken, wenngleich immerhin noch zehn Mann bei der Durchwühlung des südöstlichen Terrains unweit des Altars beschäftigt blieben und dabei die grossen Reliefstücke fanden, auf denen ein Gigant einen Gott von hinten umfasst und hochhebt.

Am 22. August konnte mir denn auch Herr Müller endlich mittheilen, dass die Abtretung des Drittheils der Funde seitens der türkischen Regierung erfolgt sei. Wer hätte dankbarer als ich diese Geneigtheit der ottomanischen Regierung empfunden! Wir wollen das Gefühl nicht schelten, das bei manchen Griechen namentlich in Smyrna uns den Erwerb der Funde, die sie lieber im Boden bleiben gesehen hätten, bis sie einmal Herren im Lande sein würden, nicht gönnen liess. Aber mancher, auch von ihnen waren doch einsichtsvoll genug, die griechische Kunst als Eigenthum der ganzen gebildeten Welt zu betrachten und sich der neuen Ehren zu freuen, die der griechische Genius durch unsere Entdeckungen gewann.

In der letzten Augustwoche erfreute mich Herr Müller persönlich mit seinem Besuche und am 2. September gelangte die Bestätigung des Erwerbs des letzten Drittels der Funde auch endlich seitens der türkischen Regierung nach Pergamon.

Schon am 23. August hatte ich wiederum eine Eingabe an den Botschafter Herrn Grafen Hatzfeld um das Kanonenboot gemacht und im Juli hatte ich in Dikeli eine massive Ladebühne fünf Meter weit, bei zwei Meter Breite ins Meer hinein gebaut, vor der 1½ Meter Wasser war. Da konnte nun jedes Transportschiff sich direct anlegen, und selbst bei einiger Dünung geladen werden.

Das Erdreich östlich vom alten Wege wurde in seinem untern Theile erledigt und noch ein grosses Relief, das letzte und vier und neunzigste gefunden. Wo die Steigung begann, deckte man am Schlusse des Monats einen kleinen an drei Seiten mit Sitzbänken umgebenen Hof auf, in dessen Mitte der Sockel eines Monuments in ausserordentlich reinen schönen Verhältnissen stand.

Der Graben um das Augusteum wurde ringsum durchgeführt und am Gymnasium ebenfalls die Arbeiten wieder aufgenommen.

Sobald die officielle Nachricht in Pergamon einlief, dass die gesammten Funde, nicht nur des verflossenen Jahres, sondern auch der ferneren vier Monate Eigenthum des Königlichen Museums seien, benachrichtigte mich auch Herr Müller, dass Sr. Maj. Kanonenboot Loreley alsbald in Dikeli eintreffen würde. Ich erledigte sofort die zoll-amtlichen Angelegenheiten mit Smyrna, der Ober-Douane in Aivalyk und der in Dikeli telegraphisch und durch Expressen und stand am 6. Mittags in Dikeli am Ufer, als Loreley ankam. Sie hatte keine Raaen, konnte also nichts Schweres an Bord hiessen, mithin musste ein Lichterschiff gemiethet werden zum Anhängen und Schleppen nach Smyrna. Bei dem Commandanten Capitain-Leutnant von Wietersheim sowie seinen Offizieren den Leutnants zur See Lavaud, Truppel und Bachem und dem Arzte Dr. Fritz fand ich das herzlichste Entgegenkommen und freudige Bereitwilligkeit für die Sache, was um so mehr anzuerkennen war, als sie nach einer zweimonatlichen Reise in Constantinopel angekommen, dort nicht 24 Stunden Ruhe genossen, sondern sofort nach Dikeli aufgebrochen waren. Wir luden sogleich fünf grosse Kisten in ein kleines Schleppschiff, neun kleinere hisste Loreley an Bord und am anderen Tage gings schon nach Smyrna. Am 9. wurden die Kisten dem Triestiner Dampfer übergeben, am 11. fuhren wir mit einem grossen in Smyrna gemietheten Schleppschiff zurück, wohinein sechs und zwanzig Kisten geladen wurden. Da zeigte sich's, wie

werthvoll die im Juli erbaute Ladebühne uns war, denn ohne diese hätten wir kaum in vier Tagen die sechs und zwanzig Kisten verladen können.

Am selben Tage langte Herr Baumeister Bohn, der in Athen mit der Aufnahme der Propyläen beschäftig gewesen war, über Mytilene an, gerade zur rechten Zeit, um das verwaiste Pergamon zu übernehmen, denn die Verladung war zu wichtig und schwierig, als dass ich sie hätte von den Arbeitern allein können besorgen lassen. Am 13. fuhr die Loreley nach Smyrna, Herr Bohn und ich aber nach Pergamon, wo ich ihn installierte; da er schon die Arbeiten in Olympia mehrere Jahre mit geleitet und der griechischen Sprache vollkommen mächtig war, so waren mir damit die lokalen Pergamon-Sorgen von den Schultern genommen und ich konnte mich, da ausserdem die Grabungen am Zeus-Altar so gut wie erledigt waren, ausschliesslich der Expedition widmen. Am selben Tage waren bereits im Ganzen 90 Kisten nach Dikeli gebracht. Am 17. traf ich mit der Loreley wieder in Dikeli zusammen — das Wetter war nicht sehr günstig, doch konnten wir am 18. und 19. wieder vier und zwanzig Kisten verladen und damit am 20. früh um Mitternacht nach Smyrna gehen. Bis zum 20. waren 120 Kisten von der Burg gezogen und deren 108 nach Dikeli gebracht, — es war aber auch trockene Sommerzeit. Am 24. fuhren wir mit heftigem Winde zurück und konnten in Dikeli nicht einmal ans Land kommen, doch am 25. war's ruhig. Wir verluden bis Mittag elf Kisten, dann ging der Nordwest wieder los. Um Mitternacht legte er sich, bis zum Morgen wurden noch fünfzehn verladen und mit diesen 26 dampften wir ab, aber doch wieder erst um die nächste Mitternacht, weil der Wind für das Schleppschiff zu heftig war.

Am 29. machten wir die fünfte Fahrt und diesmal ritt ich mit den Commandanten und zwei Officieren nach Pergamon. Dort ereilte uns die Depesche, dass Herr Director Conze mit den Herren Baumeister Stiller und Bauführer Raschdorff am 2. October Abends in Mytilene eintreffen würde. Am 2. also zurück und mit der Loreley hinüber zum Empfange! Wir legten uns nun in Mytilene vor Anker und kaum dunkelte es, da kam langsam der Dampfer aus Constantinopel dicht um unser Heck gefahren. Ein Zuruf, ein Hier von drüben — und eine dreifache Hurrah-Salve dröhnte über die stille Wasserfläche. In fünf Minuten hatten wir die Herren an Bord, der volle Mond ging auf und noch lange nach Mitternacht sassen wir auf dem Hinterdeck der Loreley, freuten uns des Wiedersehens zu gemeinsamer Arbeit und beim vollen Glase wurde auch derer gedacht, die wir mit unserm Kronprinzen an der Spitze in der Heimath mit uns zu gemeinsamen Wirken verbunden wussten. Um zwei Uhr lichtete der Commandant den Anker, setzte uns um vier Uhr in Dikeli ans Land und nahm den mit sechszehn schweren Kisten geladenen Schleppkahn mit nach Smyrna. Wir aber ritten hinauf gen Pergamon.

Herr Conze war freudig überrascht von dem in den vier Monaten seiner Abwesenheit Geschehenen; Herr Stiller und Herr Raschdorff übernahmen sofort die Arbeiten am Augusteum, Herr Bohn speciell die des Gymnasiums nebst den Studien und der Aufnahme am Altare und Conze machte zunächst die Auslese alles dessen, was jetzt, so lange die Loreley da war, noch mit versandt werden sollte. Am 7. kam Loreley zurück, am 9. konnte ich laden und am 10. October brachten wir wieder ein und dreissig Kisten nach Smyrna.

Die folgende Woche war der Herr Commandant so freundlich zu überschlagen, um uns Zeit zu lassen, noch alles Wünschenswerthe und Dringende nach Dikeli zu bringen. Am 22. gingen wir wieder dorthin in See, mussten aber, wie schon einigemal

vorher, nach Phocaea einlaufen und besseres Wetter abwarten. Erst am anderen Tage Nachmittags langten wir an und luden, da der seit einigen Tagen herrschende Nordsturm eine kleine Pause machte, bis Mitternacht 24 Kisten und am Morgen noch 11, Summa 35, womit Loreley am Abend des 24. abdampfte, während ich nach Pergamon ritt. Am 29. trafen wir uns wieder in Dikeli, luden am 30. Morgens 15 Kisten, worauf der Wind Stillstand gebot. Erst Abends konnten wir wieder beginnen und früh vier Uhr ging unter Hurrah die letzte Kiste an Bord. Es waren ihrer genau zweihundert, die Loreley in acht Reisen nach Smyrna brachte. Ich habe mit Absicht die nächtlichen Arbeiten und Fahrten referiert, um die Aufopferung der Herren Offiziere und die Willigkeit unserer Arbeiter zu illustrieren. Mit dreifachem Hurrah verliess uns die Loreley und mit herzlichem „auf baldiges Wiedersehen" trennten wir uns von den lieb gewordenen Freunden. Alle zweihundert Kisten kamen unverletzt bis Mitte November in Berlin an. Sie enthielten den Rest der Gigantomachie nebst allen Fragmenten, die ganze Telephos-Serie nebst ihren Fragmenten und das Wichtigste, was an Statuen und andern Einzelsachen gefunden war. Die freudige Ueberraschung in Berlin, als nun plötzlich der ganze Schatz zugänglich wurde, erfuhren wir erst Mitte Dezember.

Während dessen waren im October die Arbeiten in Pergamon eifrig gefördert worden. Der Abbruch der byzantinischen Mauer wurde im Osten der Ara fortgesetzt, noch immer wurden Fragmente der Gigantomachie in ihr gefunden, aber auch ältere Wohnungen unter ihren Fundamenten, in denen sich eine allerliebste Bronze, einen Satyr darstellend, fand, ausser einem grossen Pferdefuss und einigen Locken die einzige überhaupt um den Altar zu Tage gekommene Bronze. Auch sei hier gleich erwähnt, dass an Münzen, ausser einigen unwesentlichen Ausnahmen, nur kupferne gefunden wurden, die zum grössten Theil werthlos waren.

Das Verpacken von ferneren mitzunehmenden Marmoren, Statuen, Architekturstücken und Inschriften wurde eifrigst weiterbetrieben.

Vom 1. November ab waren wir nun Alle in Pergamon vereinigt; ein Jeder hatte seinen Wirkungskreis und vollauf zu thun. Vier Wochen lang war auch der Photograph Herr Constantin Athanasiu aus Athen unser Arbeitsgenosse. Er machte für uns im Ganzen fünf und sechzig Aufnahmen, wobei namentlich auch das seiner verschiedenzeitigen Construction nach merkwürdige Befestigungsmauerwerk der Burg berücksichtigt wurde. Von den Arbeitern wurden bei weitem die meisten beim Augusteum beschäftigt, wo schliesslich sogar, weil dasselbe bis zum 6. Dezember erledigt werden sollte, fast alle Arbeiter concentriert wurden, zumal nachdem sich am Gymnasium ein gewisser Abschluss insofern ergeben hatte, als Art und Ausdehnung der Säulenhalle, ihre Verbindung mit dem übrigen Gebäude und namentlich die Bedeutung der ganzen Anlage als Gymnasium erkannt war. Eine Gesammterledigung der Ausgrabungen an dieser Stelle hatten wir aus Mangel an Zeit und Mitteln ohnehin niemals in Aussicht nehmen können. Indessen wurde auch die Anfertigung der Kisten eifrigst betrieben, desgleichen das Herunterschleifen von der Burg und der Transport nach Dikeli wieder aufgenommen.

Während Herr Conze und die drei anderen Herren sich mit der Leitung der Arbeiten und besonderen Studien befassten, hatte ich gleich im Anfang des November begonnen den detaillierten Plan der Burg im Massstabe 1 : 1000 aufzunehmen, um durch Eintragung eines jeden versprengten Mauerrestes und sämmtlicher Höhen ein

übersichtliches Bild des Ganzen zu gewinnen. Ein Auszug aus diesem Plan ist das dieser Publication auf Tafel I beigebene Kärtchen.

Das Wetter begann jetzt allmählig unangenehm zu werden und besonders waren es die heftigsten Nordstürme, die oftmals alle Arbeiten jeder Art unmöglich machten. So gingen wir in den Dezember, in dessen erster Woche es uns nur noch erlaubt war Grabungen zu veranstalten, da am 6. Dezember die vier zugegebenen Monate abliefen. Mit einer letzten Kraftanstrengung brachten wir es bis auf 150 Arbeiter und die Ausgrabung am Augusteum wurde am 6. Dezember im Abenddunkel nach Feierabend mit Freilegung der Nordostecke des Peribolus auch wirklich glücklich erledigt. Von nun an hielten wir nur durchschnittlich 25 Mann pro Tag fest, es wurden hier und da noch Fundamente geputzt, Blöcke, um genaue Aufnahme möglich zu machen umgekehrt. Es wurde verpackt, gezogen und expediert.

Am 10. Dezember feierten wir Conze's Geburtstag und freuten uns noch einmal des frohen ungetrübten Zusammenlebens und Schaffens. Wann sehen wir uns Brüder — auf einem Schiffe wieder?

Am 11. begleiteten wir Conze vors Thor, der über Dikeli, Smyrna, Brindisi, Rom der Heimath zueilte und Weihnachten wohlbehalten bei den Seinigen anlangte. Mit ihm zugleich verliess Pergamon der Photograph Herr Constantin.

Nach acht Tagen war auch mein Plan der Akropolis so weit fertig, dass ich annehmen durfte, ihm die letzte Ausführung in Smyrna geben zu können. Da ging denn auch ich Weihnachten zu meiner Familie.

Am 1. Januar 1880 lagerten bereits wieder 100 Kisten in Dikeli und Herr Graf Hatzfeld hatte mit der Geneigtheit, die dem pergamenischen Werke wesentlich mit zur Durchführung verholfen hat, bereits seine Zustimmung dazu gegeben, dass die Loreley abermals den Transporten sich widmen dürfe.

Am 15. Januar hatte Herr Bohn seine Aufnahmen vollendet und kam nach Smyrna. Am 16. war auch die Loreley wieder da, leider ohne ihren Commandanten Herrn von Wietersheim, der seit Weihnachten schwer am Typhus erkrankt in Constantinopel hatte bleiben müssen. Für ihn führte Herr Leutnant zur See Lavaud das Commando. Am 19. machten wir die erste Fahrt, nachdem wir wieder ein grosses Lichterschiff angehängt, und liefen am 22. früh Morgens mit 32 Kisten in Smyrna ein. Die Herren Stiller und Raschdorff brachten wir mit, da auch diese nunmehr fertig waren. Am 26.—28. holten wir wieder 32 Kisten. Der Winter war aber diesmal ein sehr stürmischer. Loreley allein fürchtet ja kein Wetter, aber ein offenes Schleppschiff kann keine hohe See vertragen. Die schlimmste Passage ist durch den Golf von Tschandarlik, wo der Nordost die Kaikos-Ebene hinunter fegend, wie aus einem Trichter herauskommt und manchmal ohne sich anzukündigen plötzlich mit aller Kraft einsetzt. Wiederholt haben wir tagelang in Phocäa gelegen und vergebens eine zwei- bis dreistündige Stille abgewartet, um diesen Golf passieren zu können. Wiederholt haben die Herren Offiziere mit dem Enterbeil am Heck gestanden, jeden Augenblick gewärtig, die Taue des Schleppkahnes kappen zu müssen, aber das Glück blieb uns hold. Früher hatten wir auf dem regelmässigen aber theuren Wege über Triest versandt; jetzt, da das Figürliche bereits in Berlin war und fast nur Architektur und Inschriften expediert wurden, zogen wir den billigeren Weg über Rotterdam und Hamburg vor, von wo die Kisten auf Flussschiffen bis Berlin, also von Dikeli bis zum K. Museum ganz zu Wasser, gelangten.

Der ausnahmsweise kalte und stürmische Winter hatte auch wieder sein Gutes;

es regnete nicht und so konnte der Landtransport von Pergamon seinen ungestörten Fortgang nehmen. Büffel und Führer waren schliesslich trefflich geschult. Am 1. Februar waren schon 204 Kisten in Dikeli und am 2. bis 4. Februar holten wir wieder 25; dann aber kamen stürmische Tage, in denen wir ein Mal sogar vergebens bis Phocäa fuhren.

Am 21. war grosses Fest. Herr von Wietersheim kam gesund von Constantinopel an und übernahm wieder das Commando, von uns allen mit herzlicher Freude begrüsst. Herrn Leutnant Lavaud, der doppelten Dienst gehabt, möchte ich hier den Dank aussprechen, den unsere Sache ihm schuldet.

Am 26. Abends konnten wir endlich fahren und luden am 27. wieder ein und dreissig Kisten, mit denen Loreley in der Nacht zurückkehrte, während ich nach Pergamon ritt, um das Niederbringen und den Transport der letzten schwersten Kisten persönlich zu überwachen. Es war besonders die an achtzig Centner schwere Säule und das unbehülfliche Capitäl oben am Augusteum, die mir Sorge machten. Doch auch das ging gut und am 2. März lag der Rest der Kisten (es waren im Ganzen 227 geworden) in Dikeli am Ufer. Loreley war schon wieder da, lud dieses Mal nur 21 Kisten, womit wir am 3. nach Smyrna kamen.

Bevor ich Pergamon verliess, hatte ich unser gesammtes Werkzeug in ein Magazin gebracht, den Kavassen Mustafa mit Genehmigung des Vali als Wächter auf der Burg installiert und zur grösseren Sicherheit gegen etwaige Verschleppung den Weg zur Burg an mehreren Stellen durchschlagen und unbenutzbar gemacht. Denn die Verwüster unten in der Stadt, Türken und Griechen ohne Unterschied, warten nur darauf, die neu freigelegten Marmorblöcke für ihren Hausbedarf zu verwerthen. Vom 12.—16. fuhr Loreley wieder und brachte sechs und zwanzig Kisten. Am 22. feierten wir unseres Kaisers Geburtstag an Bord. Die ganze deutsche Colonie von Smyrna war anwesend.

Noch vier Fahrten machte die Loreley, und brachte am 16. April mit ihrer im Ganzen zehnten Fahrt die letzte Kiste nach Smyrna.

Der Abschied von den lieb gewordenen Freunden und der Mannschaft, die Alle bis auf den letzten Mann mit solcher Lust sich der Sache gewidmet, war ein herzlicher und der Wunsch: „Auf Wiedersehen hier zu neuer Arbeit!" ein gegenseitiger und allgemeiner.

Alle unsre Sendungen kamen glücklich nach Berlin, die letzten Kisten am 3. Juni dieses Jahres. Alles in Allem sind es 462 Kisten im Gewichte von annährend 7000 Centnern, wovon ziemlich genau die Hälfte auf Sculpturen, die Hälfte auf Architektur und Inschriften kommt.

Auch bis zum Schlusse war bei der ganzen Expedition keinerlei eigentlicher Unglücksfall vorgekommen, weder bei Menschen, noch Thieren, noch Marmoren; nur eine Kiste fiel beim Verladen in Dikeli ins Meer, kam aber unbeschädigt wieder heraus. Auch dies war Glück, zumal in Anbetracht des unbeholfenen lebenden Materials, mit dem die Arbeit gemacht werden musste.

Ein Ueberblick des Gewonnenen ergiebt 94 grössere Platten der Gigantomachie, dazu die drei schon früher dem Museum gesandten Platten und das Stück aus Constantinopel. Das ganze Bild der Gigantenschlacht hatte bei einer Länge von 135 Meter und 2,30 Meter Höhe einen Flächen-Inhalt von rund 300 Quadratmetern; unsere Funde ergeben 120 Quadratmeter. Rechnen wir dazu gewiss reichlich 2000 grössere und kleinere Fragmente, sowie die sich von selbst füllenden kleinen Lücken, so kommen wir auf rund 180 Quadratmeter oder $^3/_5$ des Gesammtwerkes.

Von der Telephos-Serie sind 35 Platten gefunden und etwa 100 Fragmente, ferner Einzelstatuen, Büsten, zwei Altäre oder Basen, Pferde und andres. Gefunden sind ferner etwa 130 Inschriften.

Nach Berlin geschafft wurden auch sämmtliche Stücke des grossen Hauptgesimses, soweit sie Götternamen oder technische Besonderheiten zeigten. Dann wurde eine, der Inschrift nach von Attalos' dem Zweiten erbaute Exedra, welche bis auf die zu Grunde gegangenen Bronze-Statuen, die sie einst schmückten, so gut wie vollständig unweit des Augusteums aufgefunden wurde, mitgenommen, sowie eine Fülle architektonischen Materials, sowohl von dem Altarbau und aus dessen Umgebung wie vom Augusteum und vom Gymnasium.

Mein Zauberspruch beim Beginne der Arbeiten hatte gewirkt. Das Werk ist gediehen zu Glück und Segen, zu Gewinn für Kunst und Wissenschaft, zur Freude unseres Kaiserhauses, zur Ehre des deutschen Namens und zum dauernden Schmucke des vaterländischen Museums.

Wie ich selbst mein Herz an das Unternehmen gesetzt habe, so habe ich aus alle den unverdienten Ehren, die man mir hier in Berlin erwiesen hat, in allen Sphären einen Zug der Herzlichkeit durchgefühlt, der mir für das ganze Leben die liebste Erinnerung bleiben wird. Nur eine Sorge habe ich dabei gehabt, dass man nicht übersehen möge, wie ich in der langen Kette von Männern, welche mitgewirkt haben, doch nur ein Glied gewesen bin, und an dieser Stelle möge es mir gestattet sein, meinerseits vor allen meinem Freunde Conze für alles, was er gethan, den persönlich wärmsten Dank zu sagen. Er ist nach meiner doch etwas massgebenden Ansicht der eigentliche Durchführer des glücklichen Unternehmens gewesen.

ARCHITEKTONISCHE ERLÄUTERUNGEN ZUR LAGE UND CONSTRUCTION DES GROSSEN ALTARS.

VON RICHARD BOHN.

Unterhalb des durch kräftige, von den spätern türkischen Befestigungswerken überbaute Stützmauern abgegrenzten höchsten Gipfels senkt sich das Terrain des Burgberges in südlicher Richtung wellenförmig als breiter Rücken hinab. Wie es hier, ehe die Bauthätigkeit Eumenes' II., des grossen Verschönerers von Pergamon, zur Erbauung eines colossalen Prachtaltars sich dieses durch seine Lage bevorzugten Theiles der Burghöhe bemächtigte, aussah, dafür haben die durchweg bis auf den gewachsenen Boden hinabgeführten Ausgrabungen uns verschiedenerlei Aufklärungen gegeben.

Während sich die leicht geneigte Fläche nördlich direct an die obere Burgmauer anschloss, wurde die westliche Begrenzung durch eine von Nord-Ost-Nord nach Süd-West-Süd laufende Stützmauer von 2,06 Meter Breite gebildet, deren nördlicher Anfang an dem Südwest-Thurm des oberen Plateaus noch erhalten ist, die dann, an der Nordost-Ecke des Altarbaus nahe vorüberstreichend, sich südwestlich von derselben verliert. Ihre höhere Aussenfront zeigt gut schliessenden Verband bei geringen Dimensionen der Quadern, die Innenseite auf einer Sockelschicht hochkantige Platten mit einer Decklage darüber; zwischen beiden als Füllmaterial roh bearbeitete Blöcke. In gleicher Richtung zog sich östlich gewiss schon damals in all-

mäligen Windungen ansteigend der breite, heute plattenbelegte Weg aufwärts, um ein wenig nach West umbiegend durch das unter der späteren Ueberbauung noch erkennbare antike Thor auf die Burghöhe zu münden.

Südlich fiel das Terrain in künstlich hergestellten Terrassen ab, die jetzt allerdings nur in ihren Grundanlagen zu erkennen sind, da die schönen Quadern derselben für späteren Baubetrieb ein willkommenes Material boten. Nur an der südwestlichen Ecke lässt sich eine künstlerische Ausbildung der Terrainformation durch höhere Mauern mit einer Rundnische und vorspringenden Pfeilern erkennen.

Innerhalb dieses so begrenzten Abschnittes, in welchem durch die Richtung der Umwährungsmauern eine bestimmte Axe ausgesprochen ist, lassen sich noch die Reste nachweisen, welche sowohl durch ihre Technik, als durch ihre Lage zu einander und zu dem späteren Bau als diesem der Zeit nach vorangehend erscheinen. Mehrere Cisternen, zum Theil noch mit ihrer Randeinfassung, ergeben am sichersten die Höhe des alten Bodens; gruppierte Häuseranlagen, namentlich im Süden des Altarbaues noch gut erhalten, in ihrer aus Quadern und Lesesteinen combinierten mörtellosen Mauerconstruction, in ihrem Putz mit Malerei — Quaderung mit Marmor-Imitation — geben uns ein interessantes Bild des Privatbaus aus der frühen Diadochenzeit. Ja selbst mitten in dem Mauerkern der Ara selbst, von diesem überbaut, lässt sich noch eine kreisförmige Anlage mit einer Rundnische als Rest einer älteren Bauanlage erkennen.

Auf einem so unebenen und bereits verschiedenen baulichen Zwecken dienenden Terrain wurde die Ebene für den grossen Altar erst geschaffen, indem einerseits nach Norden hin der natürliche Fels abgearbeitet, andererseits nach Süden der Boden bedeutend erhöht wurde; dadurch sind uns Spuren der älteren Anlagen in dem nördlichen Theil natürlich gänzlich verloren gegangen, in dem südlichen aber verhältnissmässig gut conserviert worden, weil sie hier nur in ihren oberen Partien zerstört, im übrigen einfach zugeschüttet wurden, um jene gleichmässige Höhe zu erreichen.

Dieser so geschaffene Peribolus, welcher von Nord nach Süd eine lichte Ausdehnung von circa 67 Meter hat und dessen Axe eine veränderte Richtung gegen die frühere annahm, indem sie nur um 10½ Grad nach Osten hin von der Nordlinie abweicht, wurde durch eine Stützmauer gegen den darüber liegenden nördlichen Terrain-Abschnitt abgegrenzt. Diese Stützmauer ist bei einer Dicke von 1,60 Meter in guter mörtelloser Technik ohne Verdübelung in einem Wechsel von Hoch- und Flachschichten aufgeführt, wie namentlich die noch am besten erhaltene Nordost-Ecke erkennen lässt. Unmittelbar hinter ihr steht der Fels an; ihre ursprüngliche Gesammthöhe lässt sich einstweilen nicht bestimmen. Vor der Mauer zieht sich in ihrer ganzen Länge eine niedrige Terrasse von circa 2,40 Meter Breite hin, die in der Front über dem Sockel eine von Bindern unterbrochene hochkantige Plattenschicht zeigt. Die eigentliche Decklage fehlt; nur ihre Unterlage, aus verschiedenem die Spuren wiederholter Benutzung tragendem Material gebildet, ist vorhanden. Am westlichen Ende reicht diese Terrasse nicht bis zum Absturze des Terrains. Auch die Stützmauer springt schon früher nordeinwärts zurück und es entwickelt sich hier eine gruppierte Anlage von kleineren Plattformen, Stufen u. s. w., aus deren Resten sich ein grosser Treppenbau wiedererkennen lässt, welcher den Zugang vom Peribolus des Altarbaus zum oberen Plateau vermittelt haben wird. Die Westgrenze des Terrains, wie sie vor Erbauung des Altars gewesen war, konnte bei dessen Errichtung nicht beibehalten werden, sowohl wegen ihrer schrägen Richtung zu der neuen Axe, als auch

weil man mehr Raum gewinnen musste. Es wurde also eine neue Futtermauer weiter westlich hinausgerückt und rechtwinklig zu der vorerwähnten Nord-Stützmauer aufgeführt. Sie ist jetzt nur noch zum Theil erhalten, im übrigen durch eine spätere byzantinische Maueranlage überbaut oder ganz ersetzt worden; ihre Reste zeigen eine Dicke von 2,25 Meter, in der Front wieder in unregelmässiger Abwechselung hohe und niedrige Schichten, während ihr Kern aus loser Füllung besteht. Auch für den südlichen Abschluss des Altarbaues konnte die bereits vorhandene Terrasse nicht bestehen bleiben, sondern wurde durch eine neue grosse Stützmauer von circa 2,15 Meter Dicke ersetzt. Nur in den untersten Quadern erhalten, lässt sie die Benutzung des aus dem theilweisen Abbruch der älteren Terrassen gewonnenen Materials erkennen. Nur die östliche Begrenzung des Altarplatzes behielt ihre ursprüngliche schräge Richtung bei, vielleicht mit Rücksicht auf den aussen nahe an ihr vorüber führenden Weg. Sie zeigt im südlichen breiteren Theil eine der Nordmauer sehr ähnliche Construction, fehlt in der Mitte gänzlich und kehrt erst in ihrem Anschluss an jene Nordgrenze wieder, wo sie als schmale nur 48 Centimeter starke Mauer aus zwei hochkantigen Platten mit abwechselnden Bindern und eingelegten Flachschichten auftritt.

In diesem so begrenzten Peribolus, nahezu in der Mitte zwischen der Nord und Südmauer und etwa 20 Meter von dem Westabhange entfernt, wurde der Altarbau errichtet, welcher jetzt nur in seinem Fundament noch erhalten ist. Es ist ein Rechteck, von welchem nur drei Ecken, Nordost, Nordwest, Südwest, vorhanden sind, während die Südostecke schon vor geraumer Zeit abgebrochen worden ist. Die Ausdehnung von West nach Ost beträgt in der Nordseite gemessen 34,60 Meter, von Nord nach Süd auf der Westseite 37,70. Während die beiden nördlichen Ecken rechte Winkel zeigen, bildet die Südwestecke einen stumpfen Winkel. Die Südfront verläuft sich, nachdem sie um eine ältere Cisterne gebogen, unregelmässig nach Osten. Das Material dieses ganzen Kernes ist ein weicher lehmhaltiger Conglomeratstein, wie er in der Nähe landeinwärts häufig vorkommt.

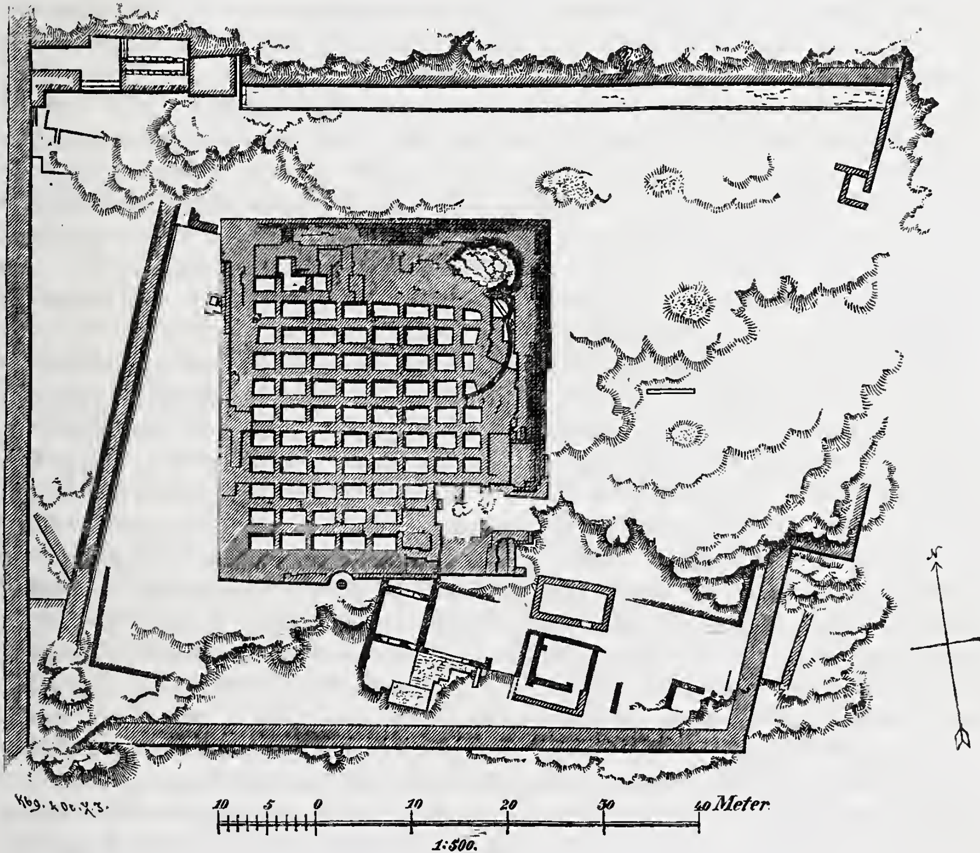
Die Tiefe des Fundamentmauerwerks ist verschieden; während im nordöstlichen Theile auf dem felsigen Boden direct die Unterlage der Stufen gestreckt ist, reichen namentlich westlich die Schichten tiefer hinunter. Eine massive Mauer von 3 bis 3,50 Meter Dicke, die sich aber namentlich im Nordosten durch das Hineinziehen des hochanstehenden gewachsenen Felsens und älterer sich daran anlehnender Bauanlagen bedeutend verbreitert, umschliesst einen Kern, der in sich durch verschieden breite, sich kreuzende Mauern in ein Netz von kleinen Rechtecken zerlegt ist, welche einfach mit Stein und Erde ausgefüllt sind; die grösste jetzt noch erhaltene Höhe dieses Kernes beträgt etwa 2,85 Meter über der durch die verschiedenen Felsabarbeitungen gesicherten Fussbodenhöhe des Peribolus; reicht aber in den tiefsten Stellen noch bis 1,70 Meter unter jenes Niveau herab.

Die Construction dieses Gemäuers, welches ja nie für die Ansicht bestimmt war, ist eine ziemlich rohe, überall den Charakter eines schnellen billigen Bauens an sich tragend. Die Blöcke sind nur mit dem Spitzhammer zugerichtet, ohne jede mechanische Verbindung an einander gestossen; nur die Aussenseiten sind nahezu fluchtrecht, während die Trennungsmauern in unregelmässigen Linien verlaufen.

Die Situationsskizze zeigt uns die Lage des Altars und seinen jetzigen Zustand; als am besten erhalten ist die Nord- und der anschliessende Theil der Ostseite durch besondere Schraffierung gekennzeichnet. Hier sind zum Theil noch auf jenes Kernmauerwerk die treppenartig ansteigenden Unterlagen für die Marmorstufen des Altars

aus einem Material von festerem Gefüge gestreckt, ja auf der Ostseite sind noch zwei Stücke der untersten Marmorstufe auf die Länge von 1,95 Meter an ihrem ursprünglichen Platze. So wenige Anhaltspunkte bietet für die Reconstruction des Baus der Kern selbst; aber aus der erhaltenen Stufe und den Unterlagen für die übrigen erkennt man wenigstens so viel, dass das Denkmal zunächst auf 3 Stufen von je 23 Centimeter Höhe und 40 Centimeter Auftritt sich von der Peribolusfläche loslöste.

Zu weiteren Resultaten konnte nur die genaue Untersuchung und Vermessung aller uns verstreut überkommenen Reste der Marmorbekleidung führen. Diese Reste fanden sich einerseits rings um den Altar auf dem Boden verstreut oder für die ärm-



Situation des grossen Altars.

lichen Bedürfnissbauten verkommener Epigonen benutzt, andrerseits in wildem Chaos als Baumaterial für jene 5—6 Meter dicke Mauer verwendet, welche die Byzantiner, als sie die gesammte Burg nicht mehr gegen feindlichen Andrang glaubten halten zu können, grade da quer über den Bergrücken zogen, wo von beiden Flussthälern herauf-führende Einsenkungen ein Ersteigen des Berges erleichtern.

Irgend welcher Anhalt für die Reconstruction des Altars an Parallelen etwa andrer älterer Anlagen, auf deren Kenntniss der Baumeister gefusst hätte, oder andrerseits späterer, ihrerseits abhängender Bauten, bietet mir die Denkmälerkunde einstweilen

nicht. Wohl begegnen wir namentlich auf kleinasiatischem Boden einer Reihe von Bauten, welche in der Composition des Aufbaues, d. h. in der Vereinigung eines mächtigen Unterbaues mit einer gesäulten Anlage darüber, wie solche weiterhin für den Altar hier wird nachgewiesen werden, eine gewisse Verwandtschaft bekunden; doch das Programm ist bei ihnen allen ein anderes, sie sind Grabesbauten. Hieraus ergiebt sich wiederum für die Form des Kerns häufig jene bekannte Krönung durch eine Stufenpyramide, wie z. B. in Halikarnass und in Mylasa, welche dem Altare fremd sein muss. Am nächsten dürfte noch das Heroon zu Xanthos liegen, jene durch hohen friesgeschmückten Unterbau emporgehobene Peripteralanlage, wie sie uns die bekannte Restauration von Falkener zeigt.

Von Anlagen hingegen, denen ein gleiches Programm wie dem pergamenischen Bau zu Grunde lag, zeigen der grosse Altar von Syrakus, das grosse Felsheiligthum (sogen. Serapeion) zu Ephesus, der Zeusaltar zu Olympia, nicht jene reiche Ausschmückung und Vielseitigkeit der Motive, wie sie uns hier entgegentreten.

Auch die literarischen Zeugnisse sind dürftig; wohl wird des pergamenischen Altars bei Pausanias (v, 13, 8) als etwas Bekannten Erwähnung gethan, doch ohne Beschreibung. Nur der spätere römische Schriftsteller Ampelius führt in seinem liber memorialis (miracula mundi 14) an*), dass an einem 40 Fuss hohen Altare zu Pergamon Sculpturen, Kampf der Götter und Giganten darstellend, angebracht waren. Das Höhenmass ist wohl nur als Schätzungswerth zu betrachten und wird nicht als Ausgangspunkt für eine Untersuchung dienen können.

Ausser dem Fundamentkern sind es also so gut wie allein die einzelnen verstreut und mit den Resten anderer Gebäude untermischt erhaltenen Bauglieder, auf die sich der Versuch einer Wiederherstellung stützen muss. Hierbei tritt uns aber aufs Neue eine grosse Schwierigkeit entgegen. Es fehlt dieser Architektur jene strenge Gebundenheit in der Technik, wie wir sie bei den griechischen Bauten der älteren Zeit kennen. Es zeigt sich einerseits häufig eine gewisse Nachlässigkeit in der Behandlung ein und desselben Profils, so dass oft selbst die Höhen von einander differieren, andererseits aber sind die Längen der einzelnen Werkstücke unter sich vollständig ungleich; an ein bestimmtes gebundenes System der Stossfugen ist nicht zu denken. Dasselbe gilt auch von den Tiefen der Blöcke; ein und dieselbe durchlaufende Marmorschicht bindet bald mehr, bald minder tief in den Conglomeratkern ein und damit hängt wieder eine durchaus unregelmässige Stellung der Dübel zusammen, durch welche die Blöcke mit den über, unter und neben ihnen liegenden verbunden sind. Da nun ferner bei einer durchschnittlichen Länge des Umfangs von 120 Meter bei einigen der einfacheren später zu anderen Zwecken leicht verwendbaren Baugliedern in Summa noch nicht einmal mehr 10 Meter vorhanden sind, so ist auch auf das Herausfinden eines Systems in den Lagerflächen und Dübellöchern unmittelbar zusammengehöriger Glieder wenig zu rechnen.

Doch tritt ein anderes höchst interessantes Moment förderlich für die Untersuchung hinzu; sämmtliche profilierte Glieder zeigen nämlich Buchstaben des Alphabets als Werkzeichen. Es war anfangs schwierig, namentlich bei spärlich vorhandenen Baugliedern hierin ein bestimmtes System zu finden. Klarheit brachte endlich das von allen wohl am vollständigsten erhaltene grosse Deckgesims des Unterbaus; es

---

*) *Pergamo ara marmorea magna, alta pedes quadraginta cum maximis sculpturis; continet autem gigantomachiam.*

zeigte, dass wir nicht etwa nur Werkzeichen einzelner beim Bau beschäftigter Arbeiter oder der verschiedenen Steinmetzhütten vor uns haben, sondern dass es wirklich Versatzmarken sind und zwar derartig, dass die aufeinander folgenden Werkstücke desselben Profils der Reihe nach mit den Buchstaben des einfachen Alphabets bezeichnet sind, sobald diese beendet, dieselben noch einmal aber sämmtlich combiniert mit *B*, dann mit *Γ* und sofort. Es war möglich einige Gruppen zusammenzustellen, die denn auch durch ihre Längsverdübelung diese Annahme bestätigten. Eine Bekräftigung dieser Auffassung ergab auch das kleine exedraartige Monument Attalus' II. in dem Peribolus des Augustus-Tempels, welches bei seiner ziemlich vollständigen Erhaltung auf das deutlichste eine verwandte Art der Bezeichnung fortlaufender Werthstücke mittels Buchstaben erkennen lässt. Wenn diese Werkzeichen nun auch keinen Anhaltspunkt für die Zusammengehörigkeit übereinanderfolgender Glieder geben, so bieten sie doch durch ihren Schriftcharakter ein neues Kriterium, um nach Material und Profilierung übereinstimmende Bautheile aus dem Fundgebiete des Altars von Resten anderer Bauten auszuscheiden und als zum Altare gehörig zu bestimmen, und ferner wird man aus den combinierten Buchstaben hin und wieder auf die Stellung der mit ihnen bezeichneten Glieder im Bau, auch auf die Längenausdehnung einer Gliederung Wahrscheinlichkeitschlüsse machen können.

Waren solche und andere Erwägungen wie z. B. die des Vorhandenseins von Eckstücken u. s. w. massgebend für die Bestimmung derjenigen Glieder, welche zu dem Aussenbau gehörten, so gelang es nun auch allmälig einige derselben mit Sicherheit als zu einem sich übereinander aufbauendem System zu vereinigen. Den Ausgangspunkt bildete der grosse Fries der Gigantomachie, bestehend aus Platten von 2,30 Meter Höhe, bei einer Dicke von etwa 0,50 Meter, von verschiedener Breite (0,60 — 1,10 Meter), ohne Ablauf, ohne Profil, weder oben noch unten. Ihre Stellung an der Aussenfront ist durch den Fugenschnitt einiger vorhandenen Eckplatten erwiesen. Unmittelbar über demselben lag das aus einem Block bestehende mächtig ausladende und reich gegliederte Deckgesims. Dass kein weiteres Zwischenglied vorhanden war, beweist neben kleineren Merkmalen, wie die Stellung der Dübel, namentlich auch ein Block, an welchen aus Rücksicht auf die einschneidende Treppe noch ein Theil der vertikalen Reliefplatte direct angearbeitet ist. Das Gesims ist von mächtiger Wirkung, fast doppelt so weit ausladend als seine Höhe (0,39 Meter) beträgt, ein deckender Schirm für die Sculpturen, von jener Feinheit der Detailbildung der besseren griechischen Zeit und doch von jener Grossartigkeit und Keckheit in der Composition, wie sie zu den römischen Formen überleitet. Direct über der Platte eine kleine Kehle, dann ein Kymation mit einem weit heraustretenden Zahnschnitt darüber; eine mächtige Hohlkehle vermittelt den Uebergang zu der abermals weit vorspringenden Hängeplatte, welche von der zierlichen aber lebhaft geschwungenen Sima gekrönt ist. In der Mitte jener nach vorwärts geneigten Hohlkehle, also dem untenstehenden Beschauer sich ohne Verkürzung präsentierend, finden wir die Namen der kämpfenden Götter in schönen, aber ziemlich kleinen, nur 0,028 bis 0,03 Meter hohen Buchstaben.

Diesem oberen den Namen der Götter tragenden Gesims entspricht ein Unterglied, welches mit noch etwas kleineren Buchstaben, weil jedem Beschauer näher, hart an den Rand gerückt die Namen der Giganten und, etwas tiefer die in allzuärmlichen Resten kaum mehr kenntlichen Namen der Künstler trägt. Es ist ein einfacher Ablauf mit einem Rundstab daran, nur 0,15 Meter hoch. Dass dieses Glied ganz unmittelbar unter die Friesplatten zu setzen ist, beweist sowohl die kräftige Art der Verdübelung, als

auch die dem unteren Contur des Reliefs sich anschliessenden unregelmässigen Witterungsspuren auf seiner Oberfläche.

Dieses Ablaufglied konnte aber niemals für sich allein nach unten hin abschliessen; das entsprechende Gegengewicht für das mächtige Deckgesims fand sich denn auch in einer gleichfalls kräftig vortretenden aber zierlich gegliederten Plinthe; ein Trochilus mit einem fallenden Kyma darüber wird durch eine umgekehrte Blattwelle zu dem vertikalen Sockel übergeleitet.

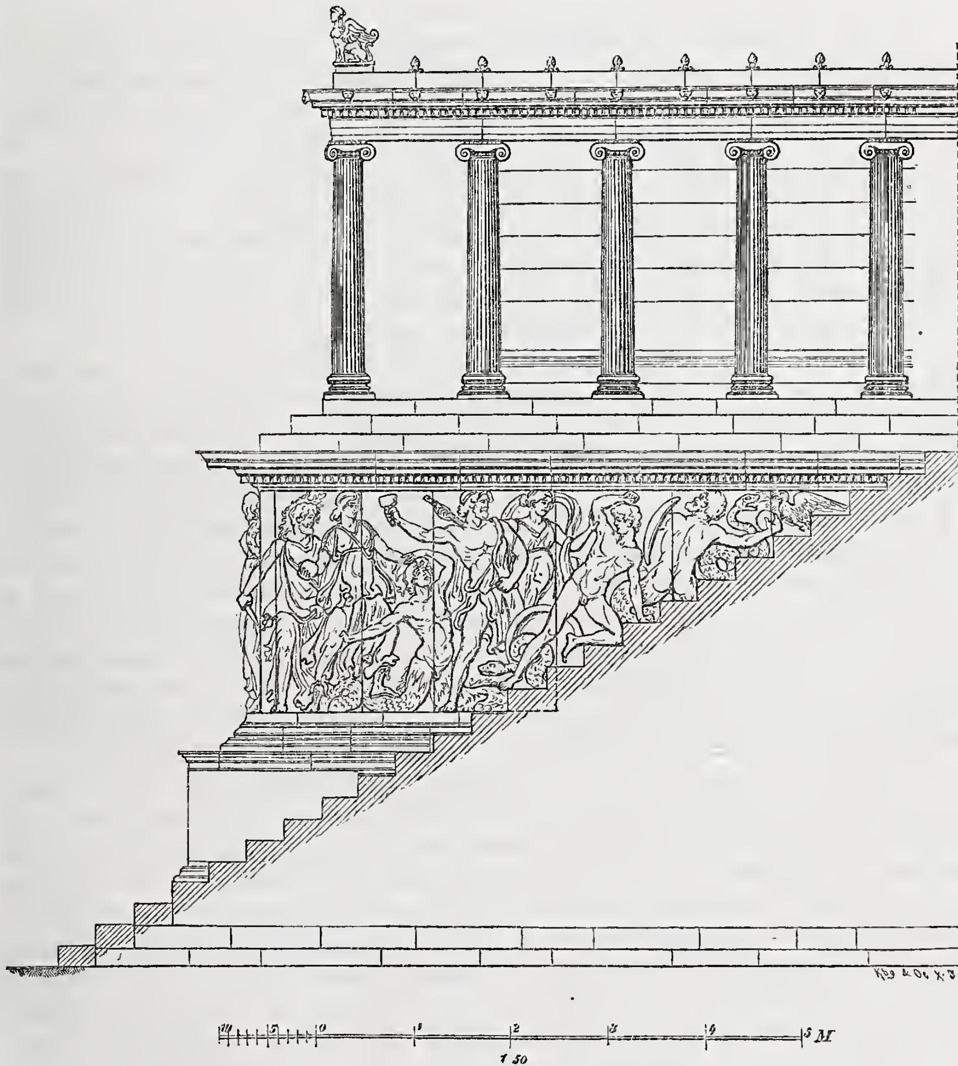
Diese Reihe von Baugliedern, Deckgesims, Fries und Plinthe ruht als ein einheitliches zusammengefasst wieder auf einem besonderen, weit vortretenden und für sich gegliederten Sockel, aus einfachem Unterglied, Ablauf mit Rundstab, aus Vertikalplatten und einem aus Kyma und Lysis zusammengesetzten Decksims bestehend. Die Zierlichkeit dieses letzteren als Abschluss eines Sockels mag befremdlich erscheinen; jedoch mindert sich dieses Bedenken, wenn wir damit die Gliederungen nahe liegender verwandter Anlagen aus der augusteischen Zeit, den Sockel an dem grossen Tempel und an seinem Peribolus vergleichen, bei denen wir wohl unmittelbaren Einfluss in der Nähe vorhandener Vorbilder voraussetzen dürfen.

Der so in seiner äusseren Erscheinung zwiefach gegliederte Unterbau, welcher direct auf den schon erwähnten Stufen aufsitzt, bildete nun das grosse Planum für den Altar. Wie auf diesem der Grundriss des weiteren Aufbaus gestaltet war, dafür fehlt uns bei der so tief herabreichenden Zerstörung der Kernform jeder Anhaltspunkt, wie er etwa aus Standspuren der Säulen und Wände gewonnen werden könnte. Nur das eine können wir sagen, dass es ein nach oben offener, aber seitlich mit Ausnahme der Eingangsstelle von einer Wand, mit einer nach Aussen vorgelegten zierlichen Säulenhalle umschlossener Raum war, innerhalb dessen der eigentliche Altar stand.

Die Reste der äusseren Säulenhalle sind uns glücklicher Weise vollständig erhalten und ihre Combination mit der Wand ist sicher zu erkennen. Jonische Säulenschäfte mit vier und zwanzig Canneluren und von verhältnissmässig gedrungenem Verhältniss, mit oberem und unterem Rundstab, ruhen auf hohen, ähnlich wie in Priene aus rundem Plinthus, doppeltem Trochilus mit Spira darüber gebildeten Basen und sind gekrönt von einem Capitäl ionischer Version, welches in seiner hochvollendeten Feinheit an die Propylaeen und den Tempel der Nike Apteros zu Athen erinnert. Interessant ist auch die Verschiedenartigkeit in der seitlichen Bildung der Voluten; sie zeigt bald die einfache Gurtung durch Rundstiele in verschiedener Form, bald reiche Sculpierung, sei es als Blattwerk, sei es als Blitzbündel. Auch die zu den Säulen gehörige durchgehende Stereobatplatte mit den runden Standspuren der Plinthen ist uns erhalten.

Bei der grossen Feinheit und hohen technischen Vollendung der Arbeit, wie sie uns die Säulen, und an ihnen wieder namentlich die Capitäle zeigen, muss die Flüchtigkeit und Nachlässigkeit in der Arbeit der oberen Bauglieder überraschen. Ein nach aussen dreifach fascierter Architrav mit nur roh angelegtem Kyma verbindet die Säulen; die Länge der einzelnen Balken lässt sich mehrfach bestimmen, dadurch also die Axenweite; sie beträgt genau 1,40 Meter. Die Innenseite ist glatt, mit einem kleinen Kyma und Abacus nach oben hin abgeschlossen. Auf diesem Architrav ruht ohne Fries direct das aus Zahnschnitt, kleiner Kehle und Hängeplatte bestehende Geison, an dem die Sima mit den Wasserspeiern angearbeitet ist, nach der Innenseite zu glatt mit einfachem Ablauf. Mit diesen beiden Gebälkstücken correspondieren nun die entsprechenden Glieder der den Säulen zugewendeten Wandfläche, ein Architrav,

darüber ein Block mit gleichem Ablauf, wie das Geison, welcher durch seine beiderseitige Profilierung die Wandstärke mit 0,59 Meter giebt. Ueberdeckt ist die Halle durch eine Cassettendecke der einfachsten Form; Platten von 0,70 Meter Breite und 1,40 Meter lichter Spannung liegen beiderseitig auf der Geison-Oberfläche und dem entsprechenden Wandglied auf, ohne Verdübelung, leicht nach aussen geneigt, durch einen rinnen-



Längenschnitt durch die Treppe des Altarbaues.

förmigen Einschnitt eine durchgehende wulstartige Erhöhung auf dem Geison deckend und dadurch gegen Verschiebung gesichert; die seitlichen Stossfugen sind durch Ueberblattung gebildet, mit leicht nach oben gebogenen Rändern, ohne dass jedoch besondere darauf gehörige Deckziegel nachweisbar wären. Die Unteransicht dieser Deckplatten zeigt zwei meist quadratische, doppelt fascierte Vertiefungen, im Grunde derselben eine einfache schmucklose Fläche.

Auf der Oberfläche von einigen dieser Cassettentafeln lassen sich von Verwitterung freie Standspuren nachweisen, die unter sich eine gewisse Uebereinstimmung zeigen und den Schluss gestatten, dass oben als letzte Krönung Bildwerke aufgestellt waren. Die Form dieser Spuren erlaubt namentlich eine Anzahl rings um den Altar mit ihren Standplatten gefundener gezäumter kleiner Pferde als solche Aufsätze anzusehen.

Wir gewinnen hier aber in diesen oberen Partien überall den Eindruck des nur schnell hergestellten, ja theilweise Unvollendeten; die Profile sind flüchtig angelegt, die Wasserspeier der Sima durchweg in Bossen unausgearbeitet stehen geblieben, andere Glieder, die man voraussetzen möchte, fehlen gänzlich. Ueberhaupt sind die Profile vom Sockel bis zur Sima ohne jede sculpierte Arbeit.

Einige Stufen vermitteln den Uebergang des Sockels zur Säulenhalle. So entwickelt sich in harmonischen Verhältnissen die Aussenansicht des Baus, wie sie im Aufriss in umstehendem Holzschnitte hergestellt ist. Dominierend wirkt der mächtige Unterbau, dessen Hauptmotiv, das kräftige Hochrelief des wilden Kampfes, das Auge festhält; darüber leichter, luftiger, gewissermassen nur als Krönung, die zierliche ionische Säulenhalle mit dem bildlichen Akroterienschmuck.

Die vergleichende Untersuchung der verschiedenen Masse führt zu dem interessanten Resultat, dass für den Altarbau als Masseinheit der Philetairische Fuss zu Grunde liegt (1 Fuss = 0,35 Meter), welcher, wenn auch von Aegypten ausgehend, in der Diadochenzeit allgemeinere Geltung hatte.*) Als Beweise seien hier nur erwähnt: der untere Säulendurchmesser 0,35 Meter = 1 Fuss, die Axenentfernung 1,40 Meter = 4 Fuss. Einige andere Masse, welche nur durch die Zusammensetzung mehrerer Stücke gewonnen werden können, bedürfen noch einer weiteren Prüfung; doch werden wir die Säulenhöhe auf $7\frac{1}{2}$ Fuss, die Gebälkhöhe genau als ein Fünftel davon = $1\frac{1}{2}$ Fuss annehmen können. Wir dürfen auf Grund dieser Masseinheit noch weitere Anhaltspunkte für die Bestimmungen bis jetzt noch zweifelhafter Dimensionen erwarten. Aber auch für die übrigen Denkmäler Pergamons wird die Berücksichtigung des Massstabes, mit dem die Architekten gearbeitet haben, für die — beim Alterbau anderweitig gesicherte — Zeitbestimmung von hoher Bedeutung sein.

Wenn schon gesagt wurde, wie wenig Anhaltspunkte wir zur Gewinnung eines Bildes der Grundrissdisposition oben auf der Plattform haben, so mag wenigstens erwähnt sein, dass die Dicke der nach Aussen mit einer Säulenreihe verbundenen, den Altarplatz umschliessenden Mauer auch durch beiderseits profilierte Quadern bestimmt zu werden scheint und dass eine Anzahl vorgefundener gepaarter Dreiviertelsäulen mit Basen-Plinthus, doppelter Spira mit Trochilus dazwischen und sehr zierlichen Kapitälen, mit Oeffnungen dieser Mauer zusammenhängen werden. Es sind Stützen, welche im Querschnitt ein längliches Rechteck beiderseits in Dreiviertel-Kreisen endigend zeigen. Dieses ist ein in hellenistischer Zeit vielfach verwendetes Motiv — nur die obere Halle der Attalus-Stoa in Athen und das Grabmal zu Mylasa seien erwähnt —, welches aus dem Bestreben entspringt, auch dann noch der Stütze eine gefällige Proportion zu geben, wenn die Höhe derselben einerseits und eine grosse Tiefe des Gebälkes andererseits durch zwingende Gründe derartig bedingt ist, dass für eine einfache Stütze ein Missverhältniss sich ergeben würde.

An der Innenseite der Wand werden wir das zweite kleinere Relief, von dessen

*) Hultsch, Metrologie S. 281.

Darstellung sich bis jetzt erst einige Scenen der Telephossage haben erkennen lassen, voraussetzen müssen. Dasselbe besteht aus Platten von 1,58 Meter Höhe, nicht glatt endigend wie die Gigantomachie-Reliefs, sondern oben und unten mit kleinem Profil. Dass es nach innen, d. h. also dem eigentlichen Altarraum zugewendet war, beweist der Fugenschnitt einiger vorhandener Eckstücke, aber in welcher Weise es mit der Wand verbunden war, worauf es ruhte und wie es gekrönt war, darüber fehlt noch jede Sicherheit.

Auf der Plattform, welche eine lichte Ausdehnung von mehr als 20 Meter hatte, erhob sich der Mittelpunkt der ganzen Anlage, der Opferaltar. Ueber seine Gestaltung giebt uns das Vorhandene gar keinen Anhalt. Wohl ist es möglich, dass einige in der Nähe gefundenen Reste dazu gehören, jedoch erscheint der Versuch einer Reconstruction noch nicht angebracht; die vergleichende Notiz des Pausanias lehrt uns zunächst nur, dass der Altar aus der Asche der Opferthiere hergestellt war, aber sie dürfte uns auch als eine weitere Verwandtschaft in der Composition dieses oberen Aufbaus, hier wie dort eine durch Stufen zugängliche Krepis, auf welcher der Aschenaltar stand, voraussetzen lassen.

Es bleibt noch die Frage nach der Gestaltung des Aufganges zu der Plateform. Dass eine Treppe bis zur Höhe derselben hinaufführte, ist an und für sich gewiss, und sowohl an einigen Reliefplatten, wie an einer Deckgesimsplatte lassen zum Theil anstossend, zum Theil einschneidend Auftritt und Steigung der Stufen sich verfolgen. So wenig nun auch von dem Kern noch erhalten ist, so lässt er doch noch so viel erkennen, dass der Aufgang weder auf der Nordseite, noch aber namentlich auf der Ostseite angenommen werden darf, wo man allerdings mit Rücksicht auf die Terrainbildung und den östlich vorüber führenden Weg ihn vorauszusetzen geneigt wäre. Da der Situation nach die Westseite wohl nicht in Frage kommen kann, so bleibt allein die Südseite übrig. Vielleicht ist sie gerade wegen der bequemen Verwendbarkeit eines Baumaterials, wie es die Stufen sind, am meisten zerstört und bietet darum jetzt keine weiteren Anhaltspunkte. Der Versuch einer Reconstruction hält sich an andere Motive, wie die Anzahl und die Werkzeichen von Profilecken, welche es wahrscheinlich machen, dass die Treppe in breiter Flucht mit 0,225 Meter Steigung und 0,400 Auftritt steigend in den eigentlichen Kern einschnitt.

Die kleine perspectivische Skizze auf Tafel II mag ein Versuch sein als Antwort auf die ersten Fragen nach dem ursprünglichen Aussehen der Gesammtanlage eine ungefähre Anschauung zu gewähren. Es ist ein Blick, wie er sich dem von Süd-Ost Heraufkommenden bieten würde: Auf mächtiger Terrasse gelagert der Altarbau, im Hintergrunde rechts die Nordstützmauer mit der kleinen Plattform davor, darüber nach vorhandenen Resten vermuthungsweise auf der südlichen Ecke des oberen Burgplateaus angesetzt der alte Tempel der Athena Polias. Die auf ihn bezogenen Bruchstücke lassen einen dorischen Peripteros von kleinen Verhältnissen, aus dem schlichten Material des Burgfelsens gearbeitet, erkennen. Links schauen fernher von der durch gewaltige Stützmauer weit vorgeschobenen Terrasse die durch hohen Stylobat kräftig emporgehobenen korinthischen Marmorsäulen des Augustus-Tempels herüber.

DIE SCULPTUREN DES ALTARBAUES.

VON A. CONZE.

1. GIGANTOMACHIE.

Der Ausgangspunkt für die Wiederentdeckung des pergamenischen Pracht-Altarbaues waren einzelne Bruchstücke der grossen Gigantomachie-Reliefs, welche ihn schmückten. Ganz vorzugsweise diese Reliefs sind es, welche dem ganzen Monumente hohen kunstgeschichtlichen Werth verleihen. Ihr Verständniss zu gewinnen wird man sich voraussichtlich so lange bemühen, wie man griechischer Kunst, ja der bildenden Kunst überhaupt ein ernstes Interesse schenken wird. Wenn ich schon jetzt diese Reliefs zum Gegenstande einer Besprechung mache, so muss dabei bevorwortet werden, dass die Zeit dazu, solange die Arbeit der Zusammensetzung aller einzelnen Bruchstücke so wenig abgeschlossen ist wie heute, eigentlich noch nicht gekommen ist. Aber dazu ist es doch schon an der Zeit, eine Uebersicht der wichtigsten erhaltenen Theile zu geben, dabei von der diesem gewaltigen Bildercomplexe gegenüber eigenthümlich bedingten Lage aller Verständniss- und Erklärungsversuche zu sprechen und so der unausbleiblich steigenden Fluth der Deutungen ein einigermassen festes Bett zu weisen.

Die Reliefs sind uns wie das ganze Bauwerk in zahllosen, wenigstens noch ungezählten, auseinandergerissenen und durch einander geworfenen Bruchstücken wieder vor Augen gekommen. Eins jedoch ist, wie Bohn dargelegt hat, mit voller Sicherheit erkannt, nämlich der Platz, den die Gigantomachie am Körper des Gebäudes einnahm. Sie zog sich in einer durchgehend gleichen Höhe, die nur da eine Einschränkung erlitt, wo die zum eigentlichen Altarplatze aufsteigende Treppe in die Reliefs einschnitt, um den ganzen Unterbau, die obere Hälfte der vier senkrechten Aussenflächen und die Treppenwangen einnehmend, herum. Dass der Bildschmuck alle vier Seiten des nahezu quadraten Baues mit einer laufenden Länge von rund gerechnet 400 Fuss und 2,30 Meter Höhe umgab, und nicht auf eine Frontseite oder etwa drei Seiten mit Ausschluss einer Rückseite beschränkt war, ergiebt sich aus der Zahl uns erhaltener Platten und Fragmente. Dass die Sockelhöhe unter den Reliefs oder, wie man in runder Rechnung sagen kann, die untere Hälfte der senkrechten Aussenwände des Unterbaues 2,60 Meter in der Höhe mass, hat sich aus einem wiederzusammengefügten Theile der Reliefs selbst, wie wir sehen werden, ergeben. Dass unmittelbar über den Reliefs, hin und wieder die Köpfe der dargestellten Figuren schneidend, das gewaltig ausladende Gesims lag, in dessen Hohlkehle die Namen der Götter eingeschrieben waren, und unter den Reliefs ein anlaufendes Glied, welches die hart unter den Rand geschriebenen Namen der Giganten und etwas tiefer die leider fast ganz zerstörten Künstlernamen trug, hat Herr Bohn festgestellt, wie es für das obere Gesims gleich Anfangs Herr Humann angenommen hatte.

Für die Gesammtgestalt des gewaltigen Reliefbandes ist ferner besonders massgebend die Treppenanlage. Es leidet nach den Untersuchungen des Herrn Bohn keinen Zweifel, dass die Treppe — denn wir haben wenigstens keinen bestimmten Grund auf zwei Seiten Treppen anzunehmen — in den Körper des Unterbaues einschneidend angelegt war. Daraus ergeben sich für das Relief — wenn wir eben bei der Annahme nur einer Treppe bleiben — drei volle Seitenlängen, jede von rund

3o Meter, auf der Treppenseite aber die uns bis jetzt noch unbekannte Breite der jederseits von der Treppe bleibenden Ante des Unterbaues und jederseits von der einspringenden Treppe eine Fortsetzung des Reliefs auf den Wangen.

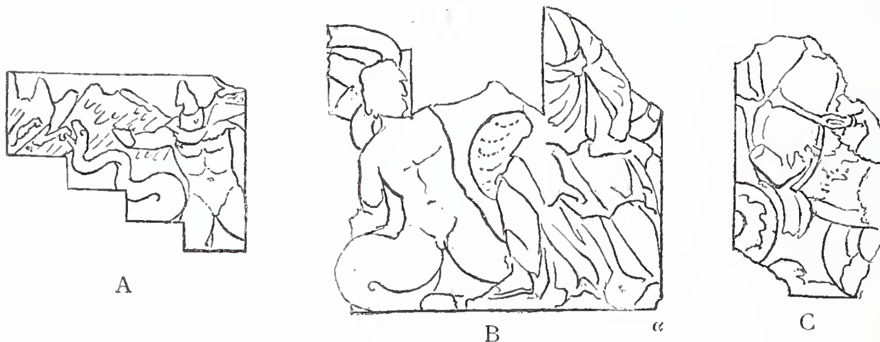
Die Zusammenfügungsversuche, welche am Ausgrabungsplatze Herr Humann schon weit förderte, welche hier im Museum sodann mit mancherlei Mithülfe, besonders dem geschickten Bildhauer Herrn Freres und seinen Mitarbeitern verdankt werden, haben vor Kurzem zu dem einen wichtigen Ergebnisse der Herstellung der ganzen Bildfläche auf der linken Treppenwange geführt. Für die Gesammtgestalt des Monuments hat sich nach dieser Zusammenfügung durch einfache Rechnung die Höhe des Reliefs über dem Boden mit voller Sicherheit ergeben; und es hat das Zutrauen in gewissenhafte Arbeit erhöht, dass das so bestimmte Mass nur um ein ganz Unbedeutendes von demjenigen abweicht, welches Herr Bohn schon vorher auf dem Wege der Combination aus den vereinzelten Werkstücken des Baues gewonnen hatte. Für die Betrachtung des Reliefs an sich ist natürlich die bestimmte Kenntniss der vom Künstler gewollten Höhe gegenüber dem Auge des Beschauers ebenfalls von grösster Wichtigkeit. Von dem Bildwerke aber übersehen wir hiermit zuerst, wonach man sich neben der Freude an so vielen schönen Einzelheiten, die aber eben nur Einzelheiten blieben, besonders sehnte, einen ganzen Abschnitt, so viel wie man im Alterthume beim Hinaufsteigen zum eigentlichen Altarplatze linker Hand mit einem Blicke übersah.

Mit diesem Ganzen, dem Stücke der Gesammt-Composition auf der linken Treppenwange, beginnen wir die eingehendere Besprechung der Reliefs. Im Holzschnitte auf Seite 163 ist dasselbe der Behandlung des ganzen, dort gegebenen Aufrisses gemäss in freier Weise ergänzt. Die Voraussetzung, dass an dieser Stelle, wo wir ein Ganzes wiedergewonnen haben, deshalb auch das Verständniss des Bildwerks gleich voll und ganz zu gewinnen sein werde, trifft allerdings vorderhand nicht zu. Wir sehen den Vorgang des Kampfes lebendig bewegt und soweit völlig verständlich vor uns: an der Ecke ein bärtiger Alter, in langem Chiton mit einem Mantel darüber; das Hinterhaupt ist mit einer eigenthümlichen, kammartigen Mütze bedeckt, wie von Fischhaut. Vor ihm eine Göttin, bekleidet mit doppeltem Chiton und einem schrägen Gurt über der Brust, deren Schuhe in reicher Zierlichkeit, auch wie von Fischhaut gearbeitet scheinen; sie fasst einen hülflos nach ihr greifenden Giganten im Haar. Des Giganten Schenkel gehen in Schlangen aus; die linke Schlange liegt schon auf der ersten Stufe der hier in das Relief eintretenden Treppe. Der Ansatz der ersten Stufen war an die Reliefplatte angearbeitet, die oberen Stufen waren unter die ausgeschnittenen Reliefplatten eingeschoben. Die Kampfscene setzt sich in das spitzwinklige Feld der Reliefläche hinein fort. Vor der erwähnten Göttin holt zu Wurf oder Schlag ein bärtiger, gewaltig muskelstarker Gott hoch mit der Rechten aus; er ist die dominierende Gestalt dieses ganzen Bildabschnittes. Brust und rechte Schulter und der mächtig heraustretende rechte Schenkel sind frei; der Chiton ist als Exomis nur auf der linken Schulter geknüpft. Ihm zur Seite in den Reliefgrund zurücktretend ist eine weibliche Mitkämpferin in geringen Resten (Bauch in dünnem Gewande und die hinter der rechten Schulter des Gottes einen Baumast schwingende rechte Hand) noch kenntlich. Ein Schild liegt unten am Boden. Aufwärts der Treppe suchen zwei Giganten Rettung; ein ganz menschengestalteter liegt mit dem linken Knie auf der einen Treppenstufe, mit der linken Hand sich auf die höhere stützend, und weiter hinauf deckt sich ein Schlangenfüssler gegen das nachdringende Götterpaar mit dem Schilde. Eine fehlende Platte

ist durch Messung der Stufen ihrer Grösse nach genau zu reconstruieren. Das letzte Stück im äussersten Winkel, wo die Treppe dann aus dem Relief in den Sims einschneidend die Höhe des Unterbaues erreichte, ist wieder vorhanden; der geringe Raum ist mit einem Adler gefüllt, der wahrscheinlich mit der rechten Schlange des letztgenannten Giganten im Kampfe begriffen war. Dieses Motiv wiederholte sich, um es gleich hier zu erwähnen, auch auf der Höhe der rechten Treppenwange. Auf der einzigen Platte, die von dieser noch vorhanden oder wenigstens bis jetzt erkannt ist, fasst ein Adler in das Maul einer sich gegen ihn hinauf ringelnden Schlange, deren junger Gigant sich offenbar gegen auch zur Seite der Treppe hinauf nachdringende Götter wehrt. (Holzschnitt A und Tafel V).

Wie gesagt, diese Vorgänge liegen in der Darstellung deutlich vor uns und es ist schon etwas damit erreicht, dass sie so durch die Zusammenfügung vor uns liegen. Die weitere präcise Erklärung, welche sich wesentlich in der Namengebung aussprechen würde, steht aber noch dahin.

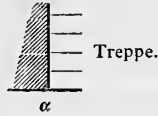
Dem jungen Giganten der rechten Treppenwange war zwar oben im Grunde der Platte sein Name beigeschrieben; aber er ist nur verstümmelt erhalten: BPO . . . .,


A B C

was auf keinen der sonst überlieferten Gigantennamen passt. Mit diesen für die neue Gigantomachie auszukommen, geht allerdings überhaupt nicht an. Die Gigantennamen standen, wie schon gesagt, in der Regel auf das Ablaufglied unter den Reliefs geschrieben; hier, wo die Treppe einschnitt, hörte dieses Glied aber auf und daher offenbar die veränderte Stellung des Namens im Reliefgrunde.

Solcher Inschriftreste entbehren wir ganz für die linke Treppenwange und auch besondere Abzeichen reichen wenigstens nicht aus, um einzelne Götter- oder Gigantengestalten sicher zu erkennen und zu benennen. Wahrscheinlichkeit darf allerdings die mehrfach ausgesprochene Benennung der dominierenden Göttergestalt in der Exomis beanspruchen; man will in ihr den Hephaistos erkennen. Es ist leicht ersichtlich, dass die typische Gestalt des Gottes hier einigermassen vorhanden ist. Wer ist aber seine Begleiterin, die den Baumast schwingt? — Gott und Göttin hinter dem vermuthlichen Hephaistos möchte man — ihn der Kopfbedeckung, sie der Form der Schuhe wegen für Seewesen halten. Natürlich kann der Meeresalte im langen Gewande nicht Poseidon sein und für sie ist der Name Amphitrite bestimmt unmöglich. Wir besitzen nämlich noch einen der Eckblöcke des Simses, in dessen Hohlkehle das Wort Ἀμφιτρίτη steht und zwar links von der Ecke. Die eben genannte Figur befindet

sich aber von der Ecke rechts. Da es im Ganzen sechs Ecken am Bau gab, wovon eine, an der nach Zeugniss der Inschrift links die Figur des Ares sich befand, ausser Rechnung bleiben muss, so ist eine Wahrscheinlichkeit wie 1 zu 4 vorhanden, dass die Göttin, welche als erste Gestalt der Vorderseite zunächst links der Ecke an der Treppe bei *α* gegen einen in gewaltige Schlangen ausgehenden Giganten kämpft,



Amphitrite sei (Holzschnitt B). Sie befände sich dann in naher Nachbarschaft der beiden Wassergottheiten am Beginn des Treppenwangen-Reliefs; denn dass die Platten beiderseits der Ecke so, wie hiermit angenommen, an einander gehören, steht nach äusseren Kennzeichen fest. Wassergötter kämpfen übrigens auch sonst auf unsern Reliefs mit, aber wir können ihnen noch keinerlei Platz in der gesammten Composition anweisen. Ein Hippokamp (Holzschnitt C) zog der erhaltenen Deichsel nach einen Wagen, man möchte glauben den des Poseidon. Die Namensaufschrift *Ποσειδῶν* ist in der Simshohlkehle erhalten, ebenso die des *'Ωκεανός* und des *Τρίτων*; und unter den Bildresten ist ein Kentaur dadurch, dass sein Leib, so weit er erhalten ist, den Ansatz zum Uebergange in einen Fischleib zeigt, dem poseidonischen Kreise zuzurechnen. Die Platte mit diesem Seekentaur hat sich anfügen lassen an die andre, welche von Herrn Humann schon längst dem K. Museum geschenkt war; es ist dieses die Platte mit dem hinstürzenden ganz menschlich gebildeten jungen Giganten, dessen Kopf an den fälschlich so genannten sterbenden Alexander in den Uffizien in so auffallender Weise erinnert, dass damit die Zeitbestimmung des florentiner Kopfes neu gesichert erscheint. Ueber diesen jungen Hinfallenden, der sich noch mit gezückter Waffe wehrt, eilt weit ausschreitend eine ältere, wieder ganz menschliche Gigantengestalt, schützend ein grosses Thierfell in der Linken vorstreckend, herbei. Die Hand des Gegners, die man diesen Arm mit dem Felle fassen sieht, ist die Hand des jetzt dazu gefundenen Seekentauren (Holzschnitt D).

Die Reliefs der linken Treppenwange mit ihrer vorderen Ecke, welche auf diesen Excurs über die überhaupt in den Altarreliefs nachweislichen Seegötter führte, sind mit der einen Platte von der rechten Treppenwange bis jetzt die einzigen aller erhaltenen Theile der Gigantomachie, welche sich auf ihre ganz bestimmte Stelle am Bau bringen lassen.

Noch sind zwei Platten, jede wiederum an einer der noch zu vergebenden fünf Ecken am Bau unterzubringen und zwar jedesmal nach rechts hin von der Ecke.

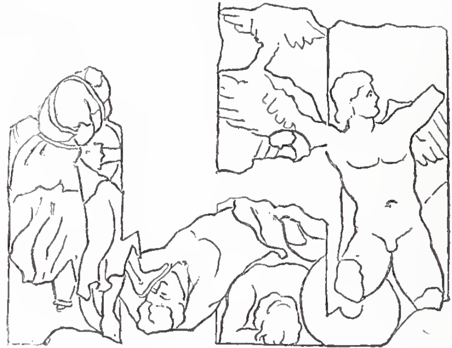
Die eine, an die kein Anschluss sich gefunden hat, trägt das Bild des Dionysos, wie zuerst, schon vor Reinigung der Platte, Herr Schöne erkannt hat. Im dünnen kurzen Chiton, über dem die Nebris gegürtet und auf der rechten Schulter geknotet ist, den Epheukranz im reichen, hinten aufgebundenen Haare, mit hohen Stiefeln an den Füssen, also, wenn auch mit den Armen das Attribut, das er im Kampfe führte, verloren ist, ganz unzweideutig kenntlich, eilt der Gott nach rechts hin. Jenseits ihm zur Seite läuft sein Panter, zwei junge Satyrn folgen; die Warze am Halse und das Straubhaar des einen erhaltenen Kopfes macht sie kenntlich; um ihre Lenden tragen sie einen Fellschurz, einer hielt einen Stab. Sie sind kleine aber ausgewachsene Bildungen, wie man es an den Söhnen des Laokoon in der Gruppe des Agesander,

Polydoros und Athenodoros auffällig gefunden hat. Dass dieser Dionysos auf einer Eckplatte steht, ist sowohl durch den Reliefrand, wie auch auf der Rückseite der Platte, wo die Spur der Eckverklammerung dem kundigen Auge des Herrn Freres nicht entgangen ist, sicher zu erkennen (Holzschnitt E).

Die andre Eckplatte ist keine vereinzelte; es schliessen sich noch drei andre nach rechts hin an sie an (Holzschnitt F). Eine schöne weibliche Gestalt in dünnem Chiton, mit Schild und umgehängtem Schwert bewaffnet, tritt mit ihrem reichbeschuhten rechten Fusse auf das Gesicht eines noch lebenden, kopfüberliegenden Giganten. Sie, wie ihre Schönheit nahe gelegt hat, Aphrodite zu nennen, geht nicht an, da sie eine Eckfigur ist und wir den Namen Ἀφροδίτη auf dem Sims, aber nicht auf einem Eckstücke desselben, noch besitzen. Man hat gesagt, sie trete so auf, um einen Speer aus dem Leibe des Gefallenen herauszuziehen. Ihr rechter Arm ist verloren, auch vom Leibe des Liegenden die Gegend, wo der Speer stecken müsste, abgebrochen. Die Handlung wäre nach antiker Kampfweise wohl denkbar, so wie sie in den Reliefs des sogen. Nereïdenmonuments von Xanthos deutlich dargestellt ist, wie sie in der Odysseusjagd auf der Insel der Kirke und auch in der Ilias geschildert wird*). Dennoch will es


D


E


F

mir nicht sicher erscheinen, dass sie hier dargestellt war. Dem Gefallenen, auf den die Göttin tritt, zunächst, wie in einem Leichenhaufen, liegt ein todter Gigant; man sieht nur den Hinterkopf. Und über ihm hebt sich nach rechts hin gewandt ein ganz junger schlangenbeiniger Gigant. Oben fliegt wieder ein Adler. Die Adler als die Vögel des Zeus, des Feldherrn in der Gigantenschlacht, dem der Altar besonders mit geheiligt gewesen sein wird, sind, wie sie noch heute die Akropolis von Pergamon alltäglich umkreisen, auch in grösserer Zahl in den Reliefs vorhanden; wir zählen ihrer noch fünf im Ganzen. Der junge Gigant wendete sich gegen eine Göttin.

So haben wir von drei Ecken der Reliefcomposition, von einer beide, von zweien noch eine Seite. Mit einiger Wahrscheinlichkeit lässt sich vermuthen, dass abermals zunächst einer Ecke, wenn auch die letzte abgrenzende Platte verloren wäre und somit ein äusserer Beweis nicht mehr zu erbringen ist, eine Reihe von sechs Platten sich befand, deren Zusammenfügung von Herrn Eugen Petersen vervollständigt ist, dem wir auch die Erklärung verdanken (Holzschnitt G). Von rechts her lenkt Helios im langen

*) Michaelis in Annali dell' Instituto, 1875, S. 85 f.

Wagenlenkergewande, anscheinend eine Fackel zum Kampfe schwingend, seinen Wagen hinter dem Felsengrunde empor. Unter dem Viergespann lag ein todter Gigant; ein andrer tritt ausschreitend wie ein Pferdebändiger vom Monte Cavallo, ein Thierfell über dem gehobenen linken Arme, den Rossen entgegen. Weiter nach links aber die Reiterin zu Ross, in dünnem Chiton und im Mantel, dem Wagen des Helios voranziehend, kann nur Eos sein. Gehört eine andre, nach der entgegengesetzten Seite hin sitzende Reiterin, deren voller Nacken unter dem herabgleitenden Gewande einen Beschauer an Palmavecchio erinnert hat, abermals weiter voran in dieselbe Reihe, so darf man, mag ihr Reitthier ein Maulthier sein, wie Herr R. Begas gemeint hat, oder nicht, Selene in ihr erkennen (Holzschnitt H).

Nur noch von zwei, jedesmal aus vier Platten bestehenden Gruppen, die ein besonders zu preisendes Geschick uns bewahrt hat, lässt sich etwas über ihren Platz im Ganzen der Composition bis jetzt sagen, nämlich das, dass sie sichtlich Pendants waren. Die Protagonisten in ihnen sind die Hauptgötter der pergamenischen Burg, wahrscheinlich die des Altarbaus, die in anathematischen Inschriften der nächsten Umgebung zusammen genannten: Zeus und Athena Nikephoros. Beide Gruppen sind auf



H

G

Tafel III und IV nach Zeichnungen, die Herr Otto Knille bei ungünstigster Lage der Reliefs in der Werkstatt am Boden genommen hat, zur Anschauung gebracht.

Uebermächtig vor allen uns erhaltenen Göttergestalten der Altarreliefs schreitet Zeus von weitem Mantel umweht, den Oberleib frei, im Kampfe aus; der Kopf ist leider verloren, die Rechte schwang einen Blitz, mit der Linken streckt er als seinen Schild, zugleich eine Waffe, die Aegis vor. Jederseits von ihm bricht ein Gigant zusammen; der links mit dem Schilde, im linken Oberschenkel durch und durch vom dreizackigen oben aufflammenden Blitze durchbohrt, streckt flehend die Hand empor; der rechts vor dem Gott unter der Aegis fasst, im Knie liegend, mit der Linken krampfhaft die rechte Schulter; als sei er dort getroffen, habe ich gemeint. Doch erkennt Herr Bode, wie ich höre unter den Beifall von Aerzten, in dieser Bewegung, den sich ballenden Muskeln des rechten Arms, den eingezogenen Weichen einen wirklich in Krämpfen vor der Aegis des Gottes sich Windenden, eine Erklärung, die nicht gegen den Geist dieser Reliefs verstösst. Als hier letzter Gegner des Zeus reckt sich von rechts her ein schlangenbeiniger Gigant von besonders kraft-

voller Gestalt empor; er zeigt den muskulösen Rücken, streckt die Linke mit einem Felle zur Abwehr gegen den Gott, die Rechte wird mit einer Waffe ausgeholt haben; sein bärtiger Kopf zeigt im Profil gesehen das Auge tief zu effektvoller Wirkung ausgehöhlt. Dies war schon im Alterthume eine Aufsehen erregende Figur. In einem vatikanischen Relief, das Stark mit richtigem Blicke als aus der Menge der Gigantomachiebilder heraustretend vermuthungsweise mit pergamenischem Vorbilde in Verbindung brachte*), ist sie geradezu copiert, wenn auch der Copist sinnlos in die Linke einen Stein statt des Fells gab. Und schwerlich täuscht man sich, wenn man in dem Gigantensarkophage der Sala delle Statue des Vatikans**) sogar in zwei Figuren Nachklänge des Motivs dieses Zeusgegners vom pergamenischen Altare zu erkennen glaubt. Dem Zeus nahe ist abermals sein Adler; oben schwebend schlägt er die Krallen in das Maul der hochaufzüngelnden Schlange des Giganten.

Der Zeusgestalt in ihrer Bewegung sichtlich entsprechend angeordnet, reisst Athena in der andern Gruppe ihren Gegner am langen Lockenhaar. Es ist abermals ein besonders kräftiger Gigant, der hier der Zeustochter erliegt, ganz menschengestaltig, in der Vollkraft jugendlicher Bildung und durch ein doppeltes Flügelpaar einzig ausgezeichnet***). Für die Göttin kämpft ihre heilige Schlange; mit dem Schwanzende um das zusammengebogene, unter der Pressung aufgequollene und wie brechende rechte Ober- und Unterbein des Giganten geschlungen, windet sie sich hinter seinem Rücken her, erscheint an seiner linken Schulter und wieder hinter dem Rücken hergestreckt setzt sie mit dem Rachen voll zubeissend in die rechte Brust ein. Der schöne Torso des Gigantenjünglings bleibt frei von der Schlangenverdeckung, wie man es am Laokoon bewundert. Die Erinnerung an die Laokoonsgruppe, so mannigfach durch die Einzelheiten der Gigantomachie erweckt, wird hier durch die schlangenumwundene Gestalt besonders lebendig. Wird das wohl aufs Neue die Datierung des Laokoon in die Diadochenzeit bestärken oder werden bei aller Verwandtschaft doch noch hiergegen aufzuführende Unterschiede gefunden werden? Ein grosser Werthunterschied zu Gunsten unserer Reliefs liegt, um es hier zu sagen, in der frischen Erhaltung sehr vieler, nicht zerbrochener Theile derselben. Wo die Oberfläche des Laokoon in langen Zügen die Spuren des überarbeitenden modernen Werkzeugs trägt, steht auf grossen Partien der Gigantomachiereliefs der letzte vollendende Raspelstrich, als kämen sie eben aus der Werkstatt.

Neben Athena, die den Enkelados, wenn wir einen besonders nahe liegenden Namen hier einmal unmassgeblich gebrauchen dürfen, fortschleift, steigt zur Rechten mit dem Oberleibe aus dem Boden hervor die wohlkenntliche, hier aber auch noch durch die Beischrift *Γῆ* im Relieffelde und das Füllhorn zu ihrer Seite unzweideutig bezeichnete Gestalt der Mutter der Giganten. Jammernd, flehend hebt sie ihre Hände empor, wie wir ihre Erscheinung im Gigantenkampfe namentlich von der Schale des Erginos her kennen†). Ueber sie hin aber schwebt Nike, die Athena zu bekränzen. Ganz rechts und ganz links auf den äusseren der vier Platten der Athena-Gruppe erscheint das Bruchstück eines liegenden Todten. War die vorher besprochene Eck-

*) Stark, Gigantomachie auf antiken Reliefs und der Tempel des Jupiter Tonans in Rom. Heidelberg 1869. Fig. I.

**) Daselbst Fig. II a.

***) Das Motiv der Gruppe wiederholt sich im Allgemeinen an den Räderhenkeln unteritalischer Amphoren.

†) Gerhard, Trinkschalen und Gefässe, Taf. 2, 3.

gruppe (Holzschnitt F) mit den liegenden Giganten hier nahe? Sie ist in der Nähe der Athenagruppe im Nordosten des Altarfundaments ausgegraben*).

Dass die Zeus- und die Athena-Gruppe als einander entsprechend an hervorragender Stelle der ganzen Composition gearbeitet waren, darf aus innern und äussern Gründen als feststehend gelten. Naheliegend ist es zu denken, wie Wilhelm Lübke**) in einer warmen Würdigung unserer Funde kürzlich es vermuthungsweise ausgesprochen hat, dass die beiden Anten des Unterbaues jederseits der Treppe diese beiden dominierenden Pendantgruppen getragen hätten. Hier wird aber, wie schon einmal bei der Amphitrite geschah, auf das Kriterium der Simsinschrift zu achten sein. Die Inschrift Ἀθηνᾶ ist die einzige von allen fünfzehn auf Simsblöcken uns erhaltenen Götternamen oder Resten von solchen, welche sich mit voller Sicherheit über die Relieffigur, zu der sie gehört, setzen lässt. Die einzelnen Werkstücke des Gesimses tragen nun aber, wie auch die übrigen Architekturglieder des Altarbaues — leider nicht die Reliefplatten — laufende Werkmarken, nach denen es Bohn***) möglich geworden ist, ganze Reihen der Gesimswerkstücke wieder zusammenstellen.

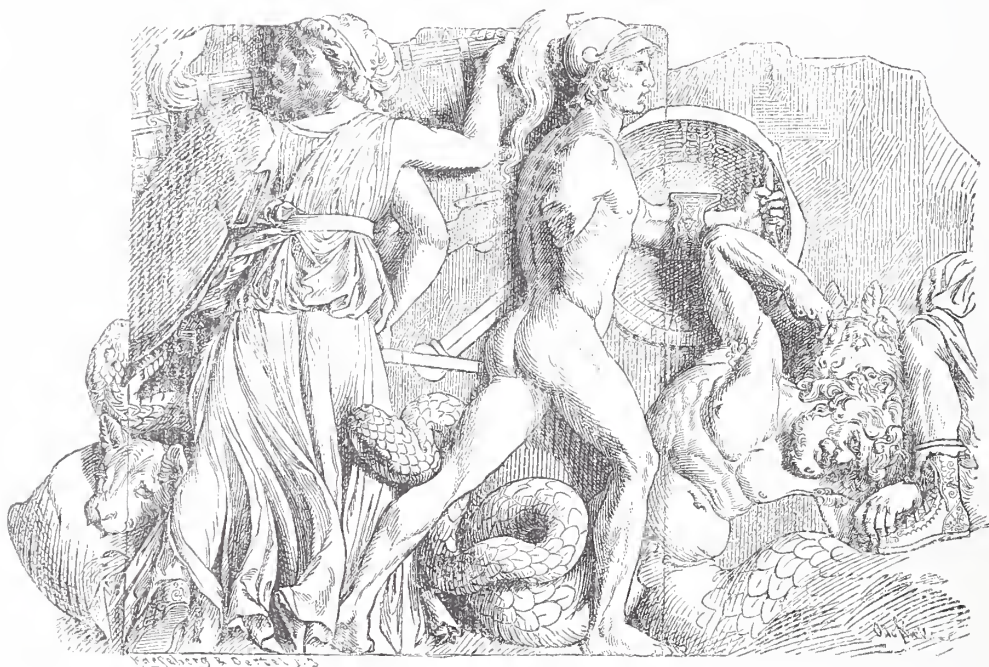
Die Reihe der Simsblöcke, in welche hiernach der Name Athena gehört, so wie andere ihrer Numerierung nach mit einiger Wahrscheinlichkeit den Anten jederseits der Treppe zuzuweisende, sind der sonst so ansprechenden Versetzung der Zeus- und der Athenagruppe auf diese Anten nicht günstig. Immer wird man aber die beiden Hauptgötter nicht auf einer untergeordneten Seite des Altarbaues, also nicht auf der Westseite, sich angebracht denken wollen. Für einen Platz auf der Ost- oder allenfalls Nordseite spricht aber einigermassen der Fundort der beiden Gruppen im Nordosten des Fundaments, mehr jedoch vor der Ostseite; und die Ostseite des Altarbaues war der natürlichen Bildung des Bodens nach die Hauptzugangsseite. Hat Herr Bohn mit Recht die Treppe auf die Südseite gesetzt, so würde es gut stimmen, dass die Zeus- und Athenagruppe, auch wenn nicht an den Anten der Treppenfront, doch im Osten an einer Hauptseite des Monuments sich befanden.

Schlechterdings keinen Anhaltspunkt für die nähere Bestimmung ihres Platzes am Bau und im Ganzen der Composition bieten bis jetzt alle sonst erhaltenen Platten oder kleineren Bruchstücke aus der in durchweg gleicher Höhe sich hinziehenden Reliefreihe†). Man darf noch nicht daran verzweifeln, dass Anhaltspunkte sich finden lassen, einstweilen aber bilden die Glanzpunkte in der aus wüster Zerstörung geretteten Sculpturenmasse ausser lebensvollen mit meisterlicher Marmortechnik ausgeführten Einzelheiten, die zuweilen dem kleinsten Bruchstücke selbstständigen Werth verleihen, eine Anzahl von grösseren Gestaltenreihen, nicht immer Gruppen, die sich durch Zusammenfügung haben wiederherstellen lassen, oder besonders gut erhaltene und irgendwie verständliche Einzelplatten.

Allen voran sind die fünf Platten oder doch Stücke von solchen zu nennen, die an gegenständlichem wie formellem Interesse, bester Arbeit und theilweise köstlichster Erhaltung überhaupt unter der ganzen Gigantomachie hervorragen. Für die merkwürdige Dreigestalt der Hekate bot sich nach der Zusammenfügung der Platten sofort die bis dahin bei den Wunderlichkeiten der Bildung vergebens gesuchte Benennung; vor ihr einer ihrer Hunde, der in ein Gigantenbein packt; sodann ein behelmter, mit

*) Vergl. oben S. 146.
**) In der Zeitschrift Nord und Süd, XIII. S. 238.
***) Siehe oben S. 161.
†) Noch eine Eckplatte soeben festgestellt. Siehe S. 174 Anm.

Schild und Schwert gerüsteter, für einen Giganten manchem Beschauer zu edler Jüngling; zu seinen Füssen zusammengesunken, wieder von einem Hunde im Genick gefasst, ein Gigant im vollen Mannesalter, und ganz rechts gegen den Gigantenjüngling lebhaft bewegt den Bogen spannend Artemis, deren Wiederherstellung aus einzelnen Bruchstücken eine in der That glänzende Leistung des Herrn Freres ist*). Man würde stumpfsinnnig erscheinen, wollte man mit dieser Gestaltenreihe einfach beschreibend sich abfinden. Nirgends in der ganzen Darstellungsfülle der Gigantomachie finde ich namentlich auch mehr geistiges Interesse für den Vorgang erweckt als hier. Eine im Kampfe mit Schild, Schwert, Fackel und einer räthselhaften Art von Speer ihre sechs Arme regende Hekate mag als eines der Nova, die unsre Reliefs bieten, besonders den Archaeologen ansprechen; so haben wir das in der Vorstellung des Alterthums besonders unholde Wesen dieser Spukgöttin noch nicht vor Augen gestellt ge-



I

sehen; an ihr vergreifen sich von beiden Seiten her die Gigantenschlangen und man glaubt das Erz des Schildes unter dem Bisse knirschen zu hören. Dann der hin sinkende würdig gestalte Gigantenmann, dessen Todesmattigkeit in der aus malerischer Verkürzung des linken Armes heraustretenden schlaff hängenden Hand vollendet zum Ausdruck gebracht ist. Endlich jenes jugendliche Paar, Artemis und ihr Gegner, aus

*) Ihre Ergänzung war noch nicht erfolgt, als Herr Otto Knille die Zeichnung für den Holzschnitt anfertigte und noch während des Druckes dieses Berichtes sind abermals zwei Platten, eine rechts, eine links zu den fünf hinzugefunden. Die links trägt den Gegner der Hekate mit tadellos erhaltenem Kopfe, den man, bevor jetzt Humann ihn in seinen Zusammenhange einreihte, allgemein für den einer Wassergottheit hielt. Auch dass diese Platte eine Eckplatte ist, ergiebt sich soeben erst.

denen etwas wie aus Schillers Johanna und Montgomery zu sprechen scheint. Jede dieser Gestalten ist inhaltvoll für sich und in hohem Masse fesselnd (Holzschnitt I).

Seit die Artemis hier unverkennbar wiederhergestellt ist, müssen wir in einer andern Bogenschützin, die auf einem Löwen reitend in den Kampf sprengt, die Kybele erkennen, die ohnehin in Pergamon bei den nahen Beziehungen zu Pessinus nicht unter den Kämpfern gegen die Giganten fehlen konnte. Ihre besonders volle Weibesgestalt eignet auch mehr der Göttermutter als der Jungfrau Artemis, an die sonst der für Kybele anderweit nicht bezeugte, aber nicht absolut unwahrscheinliche Köcher, aus dem sie einen Pfeil holt (die Linke mit dem Bogen fehlt), erinnert. Auch hier sind anstossende Figuren hinzugefunden, links schwebend ein Adler, der einen Blitz hält,



K



L



M



N

ein Todter unter dem Löwen, eine voraufeilende weibliche Kämpferin (Holzschnitt K).

Noch zwei Mal erscheint ausser dem Reitthier der Kybele ein Löwe, beide Male im Kampfe mit einem Giganten. So finden wir ihn neben einem langlockigen voll bekleideten, halb im Rücken gesehenen, einen Speer zückenden Weibe. Er packt den fallenden Gegner mit beiden Tatzen und zermalmt seinen linken Arm im Maule. Den Speer der Göttin fasst ein Gigantenarm, um ihn zurückzuhalten. Es ist die Gruppe, welche durch Schenkung des grossen Bruchstücks mit dem Löwenvordertheile seitens des griechischen Syllogos in Constantinopel erst vervollständigt ist*) (Holzschnitt L).

*) Siehe oben S. 133.

Das andre Mal springt ein Löwe gegen einen Giganten an, von dessen hinten über fallender Gestalt nur das gegen die Weiche des Löwen gestemmte Bein erhalten ist (Holzschnitt M).

Und bei den Löwenbildungen mag denn auch jener wunderlichen Ringergruppe gedacht sein, wo ein jugendlicher Gott nur mit einem Schurz um die Lenden bekleidet einen Giganten würgt, der unten in Schlangen ausläuft, dessen menschlicher Leib aber Kopf und Tatzen eines Löwen zeigt. Herr Humann hat wirklich Recht behalten, als er das dem Archaeologen erst zweifelhafte Vorhandensein dieser bisher unerhörten Mischbildung constatierte. Ob der der milesischen Sage bekannte Gigant *Λέων*, den Herakles bezwungen haben soll, bei offenbar die Bahnen der alten Formenüberlieferung verlassender Conception auf diese Gestalt führte, ist eine Frage, die zu nahe liegt um sie nicht aufzuwerfen (Holzschnitt N).

Zu den grösseren wiedergewonnenen Theilen der Composition gehören noch zwei, deren jede aus vier Platten hat zusammengefügt werden können, die eine durch Liegen in der Erde ganz besonders stark verwittert, die andre in der byzantinischen Mauer bis auf die abgebrochenen Theile gut erhalten. In der starken Verwitterung erkennen wir nur noch die allgemeine Bewegung zunächst eines höchst eigenthümlichen Symplegma, wo ein in ganz gewaltige Schlangenwindungen endigender Gigant eine hurtig eilende jugendliche Göttergestalt von hinten mit beiden Armen um den Leib fasst; links davon ein stehender Krieger, der gegen einen ins Knie gesunkenen ausholt. Beide tragen, gleicher Weise sonst nackt, einen Schild (Holzschnitt O).



O

Die andern vier Platten, welchen in der dicken Mauer und unter der Mörteldecke etwa ein Jahrtausend der Witterungseinfluss fern geblieben ist, zeigen zur Linken die ergreifende Gestalt des jungen Giganten, der, mit dem Speer in der Brust vornübergesunken, in den Fleisch- und Hauttheilen des mit lang überfallenden Haaren herabhängenden Kopfes*) die Todesverzerrung und -zersetzung meisterhaft dargestellt zeigt, während das eine von seinen beiden Schlangenenden mit zäherem Leben hoch in die Luft sich ringelt. Ausschreitend steht über diesem Gefallenen wieder eine der für unsre bisherige Kenntniss verwunderlichen Gigantengestalten; sonst ganz menschlich und von hochgewachsener kräftiger Bildung hat er eigenthümlich ausgezackte nicht grosse Flügel und am Kopfe Hörner und Ohren, wie ein Triton. Er vertheidigt

*) Vergl. die sogenannte Medusa Ludovisi.

sich, wenn die auf die Flügelform gegründete Zusammenfügung der Platten das Richtige getroffen hat, gegen das von rechts her mit geschwungener Fackel auf ihn einstürmende Götterweib; ihr volles Haar ist in einem Knaufe hinten aufgenommen und fällt daraus wieder frei auf den Rücken herab. Wie mit einem Risse in der Composition an dieser Stelle bewegt sich in entgegengesetzter Diagonale hinter ihr nach rechts hin eine andre Göttin in langem über den Ueberfall gegürtetem Chiton, der den rechten Arm und die Seite nackt lässt, darüber einen mit der Spange befestigten Mantel; vor ihr packt ein Hund, der ihr zur Seite läuft, das Schlangenbein eines Giganten, den sie selbst hintenüber zu reissen scheint (Holzschnitt P).

Noch ein Wort über die Gewandbehandlung an der auf diesen Platten eben erwähnten Fackelschwingerin. Hier ist die Charakterisierung eines eigenthümlichen Gewandstoffes besonders augenfällig beabsichtigt; es ist ein in kleine brüchige Flächen seidenartig geknickter Stoff, der so bei keiner einzigen Gestalt wiederkehrt. Wie sehr Geschmacksrichtung und Können der Künstler, denen wir die Gigantomachie verdanken, darauf gerichtet war, in den Gewändern den Stoff als solchen zu künstlerischer



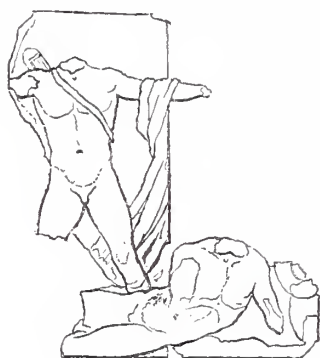
P

Wirkung zu bringen, mit einer Meisterschaft ganz verschieden von der, welche Phidias in seinen Gewändern suchte und erreichte, fällt auch sonst überall in unsern Reliefs in die Augen. Eine grosse Rolle spielen dabei die Liegefalten (wie stark z. B. am Mantel des Zeus!), welche im Gegensatze gegen die von Formen und Bewegungen des Körpers hervorgerufenen Gewandflächen und -falten den Stoff als solchen zur Geltung bringen. Was uns auch sonst schon an Arbeiten der hellenistischen Periode, freilich unbedeutenderen Werken wie den Giebelfiguren von Samothrake, oder einzelnen örtlich und zeitlich nicht genau zu fixierenden Sculpturen auffiel, tritt hier als ein geläufiges Kunstmittel, in grosser Ausdehnung angewandt, entgegen. Besser verstehen wir jetzt grade im Berliner Museum, was die Copistenhände unsrer Polignac'schen Musenstatuen von dieser hellenistischen Art ihrer Vorbilder noch bewahrt haben. An den Halsausschnitten der Gewänder dieser Musenstatuen zeigt sich auch eine sonst in der Antike nicht grade häufige Form der Schneiderei, der breite Randstreif, in den der Stoff eingekräust ist, den man hier zu Lande Binde oder Linte, in Niedersachsen Queder nennt. Diese also wohl einer Zeitmode zuzuschreibende Form ist an den weiblichen Gewändern in der Gigantomachie überall wiederkehrend. Es mag hiermit wiederum nur angedeutet sein, welche Bedeutung auch

für die Geschichte der Gewandbehandlung in der Antike die pergamenischen Sculpturen haben. Beobachtungen, wie sie neuerdings das Gewand am Hermes des Praxiteles neu angeregt haben, und wie sie Benndorf ausgehend von der samothrakischen Nike im zweiten Bande unsrer archaeologischen Untersuchungen auf Samothrake niedergelegt hat, lassen sich hier an einem nach Ort und Zeit fest bestimmten ausgedehnten Werke weiterführen, in dem die Gewandung, da keine einzige nackte weibliche Gestalt erscheint, eine grosse Rolle spielt.

Wenn ich auch nicht bis auf alles im Zerstörungszustande Kleine und immer Kleinere hinein die Besprechung ausdehnen will, so müssen doch wenigstens noch die Compositionstheile erwähnt werden, welche aus je zwei Platten oder Stücken von solchen wieder zusammengefügt, einigermassen als etwas Ganzes für sich gelten können. Es sind darunter einige Perlen der Fundstücke.

Zunächst der Apoll. Ueber einem hingesunkenen, ganz menschlich gebildeten Giganten, neben dem rechts das Schlangenende eines andern Giganten sichtbar wird, steht der Gott, nackt, mit dem Köcherbande über der Brust; die Chlamys hängt nach-


Q


R

schleppend über seinem mit dem (sammt der Hand fehlenden) Bogen vorgestreckten linken Arme, während er mit der Rechten einen Pfeil dem offenen Köcher hinter der Schulter entnimmt. Die ganze Gestalt, der leider der Kopf fehlt, ist ein ganz anderes Wesen von Fleisch und Blut als die Belvederische Statue, an welche sie in der Bewegung oberflächlich erinnert (Holzschnitt Q).

Von besondrer Schönheit der Arbeit, aber auch ein besondres Kreuz für die Erklärung ist die auch aus einer Platte und Resten einer zweiten zusammengestellte Gestalt der Schlangentopfwerferin, um mit diesem etwas ungeheuerlichen Namen beschreibend zu benennen, wofür das eigentliche letzte Erklärungswort noch nicht gefunden ist. Im Chiton und um die linke Schulter geworfenen Mantel schreitet die Göttin eilend nach rechts hin weit aus, fasst nach dem Schilde eines damit sich deckenden Giganten, der vor ihr ins Knie gesunken ist, und schleudert ihm mit der erhobenen Rechten ein Gefäss, um dass sich aussen eine Schlange windet, nach. Hierin kann nur ein Cultusabzeichen stecken, das zur Benennung der Gestalt den Weg weisen müsste; auch der Kopf zeigt noch charakterischen Schmuck, ein Schleiertuch, eine wie die Opfer- und andern heiligen Binden geknüpfte Binde, die jederseits herabfällt, während um das Haar ein schlichtes Band liegt; längs dieses Bandes auf

der linken dem Beschauer abgekehrten Seite ein Bohrloch, auf der rechten Seite deren vier, etwa um Blätter zum Schmucke einzusetzen. Aber Alles dieses, so leicht sich Vermuthungen aufstellen liessen, reicht bis jetzt nicht aus, um die bestimmt gemeinte mythische Gestalt zu finden.

Links von der so schönen wie räthselhaften Gestalt erscheint am Plattenrande eine Hand, welche nach links hin einen Speer an der Schlinge (*ἀγκύλη*) gefasst schleudert. Mit Recht, wie sich jetzt eben bei der Probe-Zusammenfügung entscheidet, hat man versucht, diese Hand dem Krieger zuzutheilen, der mit Panzer und einem ringsum mit Blitzen und Sternen gezierten Schilde gerüstet, auf einer einzelnen Platte mit einem andern, bis auf den Schild und den Ansatz des linken Arms verlorenen Bewaffneten Schild an Schild kämpft. Wieder sehr nahe liegt es in dem Träger des Blitz und Sternenschildes Ares zu sehen. Doch abgesehen davon, dass die Schildzier gar nicht zwingt, an einen Gott zu denken, verbietet uns den Namen des Ares überhaupt einem von diesen beiden Kämpfern zu geben die erhaltene Namensinschrift *Ἄρης*. Sie steht auf einem Eckblocke des Simses und die fragliche



S



T

Reliefplatte ist keine Eckplatte (Holzschnit R zeigt diese zum Theil erst in diesen Tagen aus Bruchstücken hergestellten Figuren nur theilweise).

Wenn natürlich an dem Riesenwerke dieser Reliefs zahlreiche Hände thätig waren, so mag auch einmal eine von geringerer Meisterschcft mitgewirkt haben; das zeigt unter Anderm die kämpfende Göttin, die einen sie ohnmächtig abwehrenden Giganten mit ungeheurer Schlangenendigung im Haare fasst und, wie es scheint, ein Schwert gegen ihn zückt; nach rechts hin ist noch der Rest einer andern eilenden weiblichen Gestalt sichtbar (Holzschnitt S).

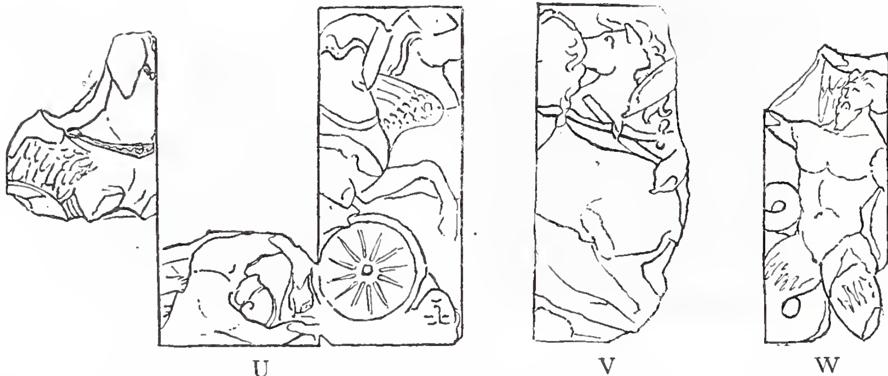
Reich in der Anordnung ist die jugendliche geflügelte Mannesgestalt, mit einer Exomis bekleidet, mit Wehrgehänge und Schild, die mit dem Schwerte gegen einen Giganten ausholt, von dem nur der ganz in ein Fell gewickelte linke Arm erhalten ist. Man möchte hier an einen Windgott denken (Holzschnitt T).

Zwei oder vielleicht, wie Humann annimmt, drei Platten geben das Bild eines geflügelten Viergespannes, das über Giganten-Leichen dahin fährt; von einem unten Liegenden sieht man fast nur den Schild mit einem grossen Sterne als Abzeichen; weiter zurück unter den Pferden liegt gewaltsam kopfüber ein Behelmter. Dieses Viergespann bewegt sich nach rechts hin (Holzschnitt U), nach links hin dagegen braust, nur

auf einer Platte erhalten, voll feuriger Bewegung ein Zweigespann. Mit der Anschaulichkeit im Kleinen und der Subtilität der Darstellung, welche durch die ganzen Gigantomachiereliefs als ein die Richtung auf grosse Wirkung ergänzender Zug immer wiederkehrt — ich habe von den zierlichen Schuhen der Göttinnen gar nicht gesprochen — ist die Anschirrung der beiden Pferde am Joche und die Befestigung des Joches an der Deichsel deutlich gemacht. Von einer auf dem Wagen stehenden Figur ist nur ein vorgestreckter Schild sichtbar (Holzschnitt V).

Zu einem mit weit geöffneten Munde schreiend sich wehrenden Giganten (Holzschnitt W) hat sich erst in den letzten Tagen eine geflügelte Göttin, die ihn von hinten packt, hinzugefunden. So sehr ist die Composition in vielen Theilen heute noch in einer Bewegung allmäligen Wiedererstehens.

Und um jetzt ein Ende zu machen ohne ganz am Ende zu sein, sei noch das Plattenstück erwähnt, welches zu den zu allererst von Herrn Humann hergeschenkten gehört, auf welchem links als Rest einer Kampfscene ein bärtiger Kopf, eine Hand mit einem Schilde und nach rechts hin ein Kämpfer mit umgebundenem Fell und eine Keule schwingend erscheint. Dass letzterer Herakles sei, der nicht fehlen konnte



U V W

und auch sonst in der Gigantenschlacht mit der Keule kämpfend erscheint, ist eine mehrfach ausgesprochene Vermuthung (Holzschnitt X).

Zu allerletzt endlich mag ihren Platz noch eine Platte finden, welche den Künstler von besondrer Meisterschaft im Hässlichen zeigt; sie bietet den Rest einer Verflechtung zweier Gestalten im Kampfe, in die sich der Beschauer nicht auf den ersten Blick hineinfindet. Ein alter feister Gigant, mit der Monstrosität eines fleischigen Höckers im Nacken, wie eines Buckelochsens, deren es bekanntlich gerade in Kleinasien gab, auch mit Stierohren, stürzt sich blindlings mit aller Schwere seines Leibes auf einen Gegner, der ihm mit der Klinge in der Brust abfängt, während das eine Schlangenende des Giganten sich um das Bein des Gegners windet und es mit vollem Bisse in die Wade packt (Holzschnitt Y). —

Mag ein kurzer statistischer Ueberblick über die trotz aller Schwierigkeiten und Unmöglichkeiten einer Erklärung in den erhaltenen Reliefs sicher kenntlichen und in den Beischriften bezeugten Gestalten unsre Besprechung schliessen.

Kenntlich sind von den Göttern Zeus, Athena und Nike, Apollon und Artemis, Hekate, Kybele, Dionysos, Helios, Eos und vielleicht Selene. Dazu gesellen sich als

inschriftlich bezeugt ausser Ἀθηνᾶ, die schon genannt und bis jetzt allein sicher in Bild und Schrift zugleich nachweislich ist, Ἡρακλῆς, den wir soeben als vielleicht auch im Relief vorhanden genannt haben, Ἀμφιτρίτη, von der dieses ebenfalls schon gesagt ist, Ποσειδῶν, Ὠκεανός und Τρίτων, Ἄρης, [Ἐ]νύω, Ἀφροδίτη und Διώνη, Λη[τ]ώ, Θέμις, [Ἀσ]τερίη, die Tochter des Koios, der Leto Schwester und Mutter der Hekate, zwei verstümmelte Namen Ευ . . . und . . . α, endlich die Mutter der Giganten Γῆ.

Sodann die Namen für die Giganten. Ohne Hülfe einer Beischrift ist eine Gigantengestalt niemals ganz sicher zu benennen; weder steht ihre Charakteristik dazu hinreichend fest, noch ist zu sagen, an welche Ueberlieferung der Paarung bestimmter Giganten im Kampfe mit bestimmten Göttern die Künstler sich anschlossen. Bedarf man des Klanges eines Namens um der Vorstellung Bestimmtheit und Leben zu geben, so mag man, wie ich that, den Gegner der Athena Enkelados, der hier überwiegend häufigen Paarung nach, nennen; den des Zeus etwa für Typhon zu erklären, würde ich schon weniger wagen. Die Beischriften der Gigantennamen, welche auf dem Architekturgliede unter den Reliefs stehen, sind weit spärlicher erhalten, als die Götternamen. Wir haben, wie wir sahen, noch sechszehn Götternamen, davon nur zwei in unverständlichen Resten, aber wir haben nur neun Gigantennamen und von denen



X



Y

nur zwei vollständig Χθονόφυλος und Ἐρυσίχθων, ferner Ὀχθαῖο[ς. Die übrigen sechs sind nur in Bruchstücken da, die ein Geübterer oder Zuversichtlicherer als ich ergänzen mag:

ΑΛΛΗΚ . . . . .
. . . . ΑΓΓΕΥΣ
. . . ΦΕΓΓ . . . . (kein Θ)
. . . . ΜΝΕΥΣ
ΑΜΙ . . . . . .
ΒΡΟ . . . . . .

Der letzte, ein Βροντέας, Βροτέας, Βροντῖνος etwa, ist der einzige, der mit einer erhaltenen Reliefgestalt, dem jungen geflügelten, in Schlangen endenden Giganten auf der rechten Treppenwange, bestimmt verbunden ist. An die vermuthungsweise geäusserte Hereinziehung des Giganten Leon mag hier erinnert werden. Sonst kommt bemerkenswerther Weise, so viel ich sehe, kein einziger anderweitig überlieferter Gigantenname*) in den Beischriften unserer Reliefs vor. Dass übrigens die Gigantennamen so viel spärlicher und schlechter erhalten sind als die Götternamen, rührt

*) Verzeichniss bei O. Jahn in den Annali dell' Inst. 1863, S. 250 ff.

daher, dass die Götternamen auf ganz gewaltige Werkstücke, die sich zur Verwerthung beim Verbauen im Grossen empfahlen und so der Zerstörung widerstanden, geschrieben sind, die Gigantennamen aber auf verhältnissmässig schwache Platten, die leichter zerbrachen und mehr in den Kalkofen gewandert sein mögen. Da die Künstler ihr zwei Mal noch erhaltenes ἐποίησε bescheidentlich unter die Gigantennamen setzten, so sind bei der Zerbrechlichkeit des kleinen Architekturgliedes ihre Namen bis auf die Anfangsbuchstaben des einen ΔΙ....... der Unsterblichkeit entzogen.

Je namenloser die Schaar der Giganten bleibt, die sich auf den Reliefs tummelt, desto reichhaltiger sind die charakteristischen Variationen ihrer Gestalten, von denen sich einzelne von bestimmter Individualität dem Gedächtnisse leicht einprägen werden. Wir sehen eine ganze Reihe verschiedener Altersstufen, edelste sympathische Bildung, sei es frischer Jugendlichkeit oder würdiger Mannesgestalt, und wiederum Hässlichkeit bis zur widerwärtigen Bestialität des Giganten mit dem Buckelochsennacken; bald rein menschliche Gestalt, Waffnung wie menschliche Krieger oder statt der Schilde Thierfelle, bald die bekannte Mischbildung von Mensch und Schlangen, dazu sehr häufig Beflügelung von sehr verschiedenartiger Gestaltung, einmal auch (bei dem Gegner der Athena) mit Verdoppelung der Flügel; wir sehen einen Giganten mit Hörnern und Tritonenohren, einen gar mit einem Löwenkopfe. In solcher Gestaltenbuntheit, welche mit künstlerischer Lust gewiss bis an die Grenze oder über die Grenze des in der mythologischen Tradition Erlaubten gesteigert sein wird, erscheint das Gigantenvolk am pergamenischen Altare, ein reiches Material auch für die kunstmythologische Betrachtung, welche auf Grund dessen manchen Satz neu zu formulieren haben wird.

2. DIE KLEINEN RELIEFS.

Ihr Telephiden, redete ein Orakel*) die Pergamener an, als sie bei einer Pest im zweiten Jahrhundert n. Chr. Rath und Hülfe suchten. Arkader wollen sie sein, die mit dem Telephos nach Kleinasien kamen, sagt um dieselbe Zeit Pausanias (I, 4, 5) und noch damals opferten sie dem Telephos als ihren Stammvater.**) Telephos war nach der Sage ein Sohn des Herakles und der Auge, der Tochter eines Königs von Tegea und Priesterin der Athena. Sie gebärt heimlich das Kind, es wird im Gebirge ausgesetzt, dort von einer Hirschkuh gesäugt und von seinem Vater Herakles gefunden und in Schutz genommen. Auch der Mutter droht der Tod. Doch sie wird wie ihr Kind gerettet. Verschieden wusste die Sage es zu berichten, wie beide nach den pergamenischen Gestaden verschlagen hier eine neue Heimath fanden, die Mutter als Gattin des Landes-Königs Teuthras, der Sohn als Führer der mysischen Streiter, ein Held seinem Vater gleich. Also wehrte er auch den Griechen die Landung, da sie auf dem Zuge nach Troja an die Küste Mysiens kamen. Es entspann sich ein Kampf, in dem Telephos von der Lanze des Achilleus am Schenkel verwundet wurde. Nur der die Wunde geschlagen habe, der Speer des Achill, verkündete ihm ein Orakel, solle sie heilen können. So zieht denn Telephos aus, schleicht sich in das Haus Agamemnons, ergreift den kleinen Orestes, flüchtet mit ihm auf den Hausaltar, droht das Kind zu tödten, und erzwingt so, dass ihm der Rost der Lanze zur Heilung auf die Wunde gegeben wird. Im Epos überliefert, in der Tragödie mannigfach gestaltet

*) Kaibel Epigrammata graeca n. 1035.

**) Paus. V, 13, 2.

wurde diese Sage ein häufig behandeltes Thema auch für die bildende Kunst. Zumal Otto Jahn*) hat im Anschlusse an Welcker solche Darstellungen nachgewiesen. Andre haben die Reihe derselben vermehrt. So war es für Herrn Lolling leicht auf einer Reliefplatte, welche bei der Ausgrabung unweit des Altars zum Vorschein kam, die vorher geschilderte Scene des Telephos, der mit dem kleinen Orestes auf den Hausaltar des Agamemmnon geflüchtet ist, zu erkennen. Wir haben die Platte nebenstehend abgebildet; obwohl fragmentiert, ist der Vorgang ganz unzweideutig, sogar die Binde um die Wunde am linken Schenkel des Telephos ist kenntlich geblieben; links sieht man an den Stufen des Altars eine erschreckte Magd knieen, über ihr ist vom König Agamemmnon noch ein Gewandrest und die linke Hand mit dem Scepter erhalten. Zahlreiche Reliefstücke, bis zu 35 theils ganze Platten, theils ansehnlichere Bruchstücke von solchen, die im ganzen Fundgebiete des Altarbaues unter dessen Ueberreste



Telephos mit dem kleinen Orest auf dem Hausaltar des Agamemnon.

gemischt aufgefunden sind, gehören zu einem Ganzen mit dieser Telephosscene. Wie bei der Gigantomachie liefen die bildlichen Darstellungen ununterbrochen über die aus nebeneinandergefügten Platten gebildete Fläche hin; sie misst 1,57 Meter in der Höhe und ist nach oben und unten durch eine leichte Gliederung begrenzt. Zwei Platten sind Eckplatten, zeigen hier aber eine andere Art der Zusammenfügung als die aussen am Unterbau des Altars angebrachten Gigantomachiereliefs; sie sind vielmehr auf Gehrung geschnitten, die Reliefs waren also in einem oblongen Raume nach Innen gekehrt. Wir wissen ihnen demnach keinen andern Platz anzuweisen**), als oben auf der

*) Telephos und Troilos. Kiel, 1841. Archaeologische Aufsätze S. 160 ff. Telephos und Troilos und kein Ende. Brief an Welcker. Bonn, 1859.

**) S. Bohn, S. 165 und Tafel II.

Plattform den Altarplatz umgebend, wo sie nur in sehr geringer Höhe, etwa an der Rückwand der Säulenhalle, angebracht gewesen sein können. Für eine Betrachtung in der Nähe, wie sie dort stattgefunden haben würde, ist auch die zierliche Behandlung der Reliefbilder allein geeignet.

Wir geben im Folgenden einen ganz kurzen Ueberblick der Ueberreste dieser Reliefreihe; auch nur eine genaue Beschreibung zu liefern ist es, da die Reinigung der Stücke noch nicht einmal begonnen hat, nicht an der Zeit. Es sind verschiedenartige, gewiss durchweg der Heroensage entnommene Scenen ohne tektonische Trennung, in einer Aneinanderreihung also, wie wir sie namentlich von den römischen Sarkophagen kennen, dargestellt. Einige lassen sich schon jetzt als ebenfalls der Telephossage entnommen erkennen; wir werden aber bei einer Weiterführung der Erklärungsversuche mit der Möglichkeit zu rechnen haben, dass auch andere Lokalsagen in die Darstellung einbezogen waren. Aus dem Geschlechte des Telephos stammt Eurypylos, der vor Troja fällt. In jenem zu Anfang erwähnten Orakelspruche aber werden die Pergamener nicht nur Telephiden, sondern auch Aiakiden genannt: des Aiakos Sohn war Peleus, des Peleus Achill, des Achill Neoptolemos, des Neoptolemos und der Andromache Pergamos, der mit seiner Mutter nach der damals nach dem Könige Teuthras, dem schon genannten Gemahl der Auge, Teuthranien genannten Landschaft kam, den Landeskönig Areios im Zweikampf tödtete und der Stadt seinen Namen gab. Auch sein und seiner Mutter Heroengrab wurde in Pergamon gezeigt.*)

Sicher dem Telephosmythos gehören zunächst folgende Scenen an:

In einer Felslandschaft vor einer Platane steht Herakles auf seine Keule, über die sein Löwenfell hängt, gelehnt, vor ihm am Boden spielt der kleine Telephos am Euter nicht zwar einer Hirschkuh, wie der Sage am geläufigsten war, sondern eines Thieres aus dem Katzengeschlechte.

Noch ein Mal auf einer andern Platte ist Herakles dargestellt, vom Löwenfell umwallt, die Keule geschultert, steht er nach rechts gewandt; im Grunde ist sehr detailliert ein Eichbaum dargestellt. Von der Scene ist sonst nichts erhalten. Hinter Herakles beginnt mit einer Frau, die auf einem Polsterstuhle mit hohem Schemel, wie ein Pfeiler andeutet in einem Gebäude, sitzt, eine andere Scene.

Einmal passen noch zwei fast vollständig erhaltene Platten aneinander. Ein Schiff, so scheint es, wird von vier Werkleuten in Stand gesetzt; von einem vollbekleideten Manne mit Gürtel und Schwertriemen, der von links her herantritt, ist nur ein Rest erhalten. Oben auf Felsen sitzt eine stark verhüllte Frau, zusammengebeugt und wie in Trauer, vor ihr stehen zwei Begleiterinnen. Man denkt hier an Auge, die über Meer soll. Bei diesen beiden Platten finden es die Techniker bemerkenswerth, dass sie sehr auffallend unfertig sind und trotzdem kein Messpunkt sichtbar ist. Kam der Bildhauer ohne solche Hülfe aus, so zeugt das für seine freie Beherrschung des Handwerks. Vollkommen unfertig steht die Bosse oben im Felde einer anderen Platte, wo von mehreren Frauen zwei eine Binde und ein Gefäss tragen. Es ist nur der Anfang gemacht, Platanenblätter heraus zu arbeiten.

Wieder auf einer Platte möchte man glauben, Telephos auf einem Felsen sitzen zu sehen, das linke wunde Bein in die Hände fassend; eine Frau und zwei Mädchen umgeben ihn mit Binden und Salbbüchschen.

Die sonst in den Resten der Reliefplatten noch kenntlichen Vorgänge sind, so

*) Paus. I, 11, 1.

wie sie in Sagen, wie der des Telephos oder des Pergamos vorkommen mussten, Verkehr und Kampf, Gastfreundschaft und Eheschliessung, Gottesdienst und Sterben.

Zu den friedlichen Bildern gehört ein junger Mundschenk, der mit gehobenem Kruge hinter einer nach rechts gewandt sitzenden Person steht. Es ist wieder eine von den Platten, auf der sich zwei Scenen trennen; die drei Männer, welche nach links gewandt stehen, gehören zu einer andern als der Mundschenk. Doch lässt sich die letztere noch vervollständigen, wenn man annehmen darf, dass nach rechts hin eine Platte, auf welcher die sitzende Figur vervollständigt war, fehlt und daran dann eine wiederum erhaltene Platte schloss, auf der der sitzenden Figur auf der andern Platte wieder eine sitzende Mannesgestalt entspricht, dem Mundschenk ein Diener, der eine Schüssel mit Früchten herbeibringt. Telephos bei Teuthras? —

Und ist es Auge, die, auf einer andern Platte erhalten, den Bund mit Teuthras schliesst? Die eine Hälfte der Darstellung einer Eheschliessung, an römische Reliefs der Art erinnernd, bietet die Platte gewiss. Zur Linken, als der Mittelpunkt der ganzen Handlung, die wir annehmen, steht hoch ein langbekleidetes Idol. Von rechts her naht die Braut in Unter- und Obergewand; das Obergewand welches schleierartig über den Kopf gezogen ist, hebt sie mit der Rechten. Ihren linken Arm unterstützt ein Mann, der ihr geleitend folgt; er trägt Schuhe, Chiton und Chlamys. Und ganz nach Rechts hin wird das untere Ende eines Lagerbetts mit zierlichem Fusse sichtbar.

Kämpfe erscheinen auf zwei Plattenbruchstücken. Bewaffnete im Panzer stürzen über einander; über Todten kämpfen zwei nackte Krieger. Bewaffnete kommen auch sonst mehrfach vor, aber in ruhigem Zusammensein. Einmal bringt auch von zwei nach links schreitenden Frauen die eine einen Helm, wie zur Rüstung eines Helden.

Ausladen aus einem Schiffe muss auf zwei als aneinanderstossend in Bruchstücken noch kenntlichen Platten dargestellt gewesen sein.

An der Basis eines Götterbildes, von dem jedoch nur die Füsse noch sichtbar sind, scheint eine knieende Figur etwas anzuknüpfen.

Ein ander Mal schiebt eine knieende weibliche Figur einen Holzscheit gewiss zum Feuer unter ein Gefäss.

Auf eine Sterbescene beziehe ich das Stück, wo das Kopfende eines Bettes erhalten ist; auf dem Kissen ruht ein Kopf mit gelocktem Haar. Von hinten treten zwei Männer in Chiton, Chlamys und Schuhen hervor, deren einer etwas trägt.

Ganz räthselhaft ist mir die ziemlich wohl erhaltene Platte, auf der zwei Männer einen Gegenstand wie eine Steinplatte auf einen Untersatz schieben; gebaut wird nicht, dagegen spricht die Bekleidung des einen Mannes. Links und rechts am Boden ist je eine Gestalt gelagert; von der zur Linken sind nur die Beine, nackt und männlich, erhalten und die linke Hand, die einen Vogel zu halten scheint; der rechts Lagernde hielt einen Stab in der Rechten aufgestützt und jenseits hinter ihm holt ein nur mit dem Schurz bekleideter Mann zum Schlage aus. So viel Räthsel wie Figuren; von Namengebung ganz abgesehen, verstehe ich nicht einmal, was vorgeht.

Auch die von allen besterhaltene Platte verstehe ich durchaus nicht. Ein bärtiger Mann, in langem Chiton und Mäntelchen, in hohen Schuhen, eilt nach links hin; ein ganz gleich bekleideter Jüngling eilt halb voraus ihm zur Seite. Noch drei Andere umgeben die Eilenden. Von einem langen Stabe oder Speere, den der Eine ganz im Hintergrunde hält, ist die Spur auf der dort leeren Marmorfläche über den fünf Gestalten noch sichtbar. Hier so wenig wie sonst irgendwo bei dieser Reliefreihe kommt eine Inschrift der Deutung zu Hülfe.

Uebrigens lassen selbst von der Zerstörung auf das Aeusserste mitgenommene Plattenüberreste Einzelheiten erkennen, die irgendwie zum Verständnisse helfen können: ein Ueberbau, unter dem eine verschleierte Frauengestalt, vielleicht als Statue zu denken, sich befindet, und von dem nach rechts hin ein Vogel fliegt. Ein ander Mal eine grosse Schlange, die vor einem Vorhange, also in einem Gemache sich aufringelt, vor ihr links die Ansatzspuren einer lebhaft bewegten wie vor dem Ungeheuer erstaunten oder mit ihm kämpfenden Menschengestalt. —

Weiter sollen die beschreibenden Andeutungen, um so ungenügender, da sie ohne bildliche Beigabe geboten werden mussten, nicht geführt werden; mögen sie auch von der Gestaltenfülle, die wie Fragmente einer Dichtung auch diese Trümmer beleben, nur eine wenig nutzbare Vorstellung gewährt haben, so konnten sie doch nicht ganz unterbleiben.

Dadurch, dass diese im Geiste des Idylls aufgeführten Heldengeschichten der heimathlichen Sage, die der Besucher des Altars in der Nähe betrachten konnte, zu den gewaltig in die Ferne wirkenden Hochreliefs der Gigantenschlacht auf der Aussenseite des Monuments hinzukommen, bietet uns der Altarbau eine um so reichere Vorstellung vom Können der in Pergamon beschäftigten Künstler.

3. ANDERE BILDWERKE.

Mit den beiden Reliefstreifen der Gigantomachie und der Bilder aus der Heldensage ist gewiss der plastische Schmuck des Altarbaus nicht erschöpft. Dass oben auf der Decke der Säulenhalle bildnerische Aufsätze sich befanden, hat Bohn (S. 164) wahrscheinlich gemacht und bereits auf Fundstücke hingewiesen, welche wir versuchen dürfen dorthin zu versetzen. Ausserdem legen es aber die Fundumstände nahe, dass oben auf der Plattform, sei es in der Säulenhalle nach aussen gekehrt, sei es auf dem inneren Platze um den eigentlichen Altar statuarischer Schmuck, vielleicht durch allmälig sich mehrende Aufstellung von einzelnen Anathemen, hinzukam. Besonders an der Nordseite lag eine Anzahl von Statuen derartig unter die Reste der jonischen Säulenhalle gemischt dicht am Fundamente des Baues entlang, dass man den Eindruck erhielt, es sei alles das zusammen von der Höhe herabgefallen, wo es dann bei der auf dieser Seite der Bodenformation wegen begreiflicher Weise besonders früh eintretenden Verschüttung durch von der Höhe herabgeschwemmtes Erdreich bei Zeiten begraben werden musste.

Freilich ist der ganze Bezirk um den Altarbau mit plastischen Anathemen verschiedener Art angefüllt gewesen. Auf Postamente grosser Weihgeschenke wird ein Theil der kleineren Architekturstücke zurückzuführen sein, welche wir im Berliner Museum gesichert haben. Ein ansehnliches Postament von besonderer Schönheit der Verhältnisse haben wir, so weit die eine Schmalseite vollkommen erhalten war, auseinander genommen und werden es im Berliner Museum wieder aufrichten. Es ist inschriftslos, wie auch die geringen Reste der Standplatten eines anderen Postaments, auf denen eigenthümliche Waffenstücke in Relief abgebildet sind. Abermals von anderen Postamenten wird bei der Uebersicht der Inschriften die Rede sein; die auf ihnen aufgestellt gewesenen Bronzestatuen sind bis auf die Einsatzspuren auf den Oberflächen der Postamente verschwunden; nur die unbedeutenden Stückchen, welche Humann erwähnte (S. 153), sind der Einschmelzung entgangen. Desto mehr ist von Marmorbildwerken an Resten geblieben, von denen

die Durchgrabung des Terrains und der Abbruch der Mauer fast täglich das Eine oder Andere ans Licht brachten. Das Einzelne ist nicht immer bedeutend und fast durchweg ist es stark verstümmelt, aber zum Ganzen gesammelt erweckt es doch eine imponierende Vorstellung von der einstigen Ausstattung des heiligen Bezirks. Ganz vorwiegend gehört das Gefundene der Königszeit oder doch der der römischen Republik an. In der Kaiserzeit ist unverkennbar, seitdem oben auf der Höhe der Burg das Augusteum gebaut war, die Glorie der alten als siegreiche Burggöttin dem Zeus gesellten Athena einigermassen erloschen. Darin liegt nun aber für die kunstgeschichtliche Betrachtung ein Hauptwerth gerade der statuarischen Fundstücke, dass wir an ihrer grossen Zahl die Kunstart dieser Uebergangsepoche aus der griechischen in die römische Weise beobachten können. Wenn in der Gesammterscheinung das Meiste für unsere bisherige Kenntniss römisch anmuthet, so gewahrt man bei genauerer Besichtigung leicht eine Lebendigkeit bis ins Einzelne hinein, zum Beispiel an den Gewändern, die römischen Werken wie zum Beispiel den herkulanensischen Frauenstatuen in Dresden, nicht mehr eigen ist. Wenn hier der Gewandbehandlung Erwähnung geschieht, so mögen auch ein Marmorfragment mit ganz detaillierter Wiedergabe eines reichen Gewandmusters und ein Torso mit einem sehr geschickt dargestellten Franzensaume als Einzelheiten kurz genannt sein.

In Bezug auf die technische Herstellung ist es merkwürdig, wie das Zusammensetzen der Marmorfiguren aus verschiedenen Stücken fast die Regel ist. An einer Frauenstatue ist sogar der Kopf aus mehreren einzelnen Marmorstücken gearbeitet, welche mittelst eiserner Dübel mit einander verbunden wurden. Und es handelt sich hier offenbar nicht etwa um Restaurationsarbeiten. Einer solchen herrschenden Uebung gegenüber gewinnt die gelegentliche Versicherung, wie sie z. B. Plinius von der Laokoonsgruppe giebt, dass sie aus einem Marmorblocke gearbeitet sei, erst ihre Farbe.

Unter den statuarischen Funden herrschen die Reste grosser weiblicher Statuen vor, stehender und sitzender. Wir zählen ihrer gegen 30. Da andrerseits unter den Inschriften besonders häufig solche auf Statuenbasen von Priesterinnen der Athena sind, so liegt es nahe, diese unter den zahlreichen weiblichen Statuen zu suchen. Besondere Abzeichen sind an ihnen nicht mehr zu erkennen; nur eine trägt schräg über die Brust einen breiten Riemen, wie für ein Schwert. Brunn hat bei einer Besichtigung die Vermuthung hingeworfen, ob bei einer solchen Gestalt nicht an Personification etwa eines Stadt zu denken sein möchte.

Unter den verhältnissmässig wenigen männlichen Statuen verdienen zwei hervorgehoben zu werden.

Die eine, welcher der Kopf und grossentheils die Arme fehlen, zeigt eine jugendlich-männliche Gestalt lebhaft ausschreitend, von einem weiten Mantel, der die Brust frei lässt, umwallt. Im Nackten, wie in der Gewandung ist eine starke Betonung von Detailformen nicht gerade angenehm auffallend, eine Weise, die auch bei andern Fundstücken wiederkehrend, für den Zeitgeschmack bezeichnend sein dürfte.

Die zweite männliche Statue, welche ich hervorheben möchte, verdient dieses besonders durch ihre ziemlich vollständige Erhaltung und, was übrigens auch für die erstgenannte gilt, die Fragwürdigkeit ihrer Deutung. Ein aufrecht stehender bärtiger Mann mit einfachem Mantel, der die rechte Brust und den gehoben gewesenen, jetzt fehlenden rechten Arm frei lässt, zeigt im Haar jederseits über der Stirn ein grosses Einsatzloch, wie für Hörner. Gegen ein Königsportrait der Diadochenzeit spricht der Bart, für Zeus Ammon ist das Haar zu kurz und knapp.

Ein halblebensgrosser Torso mit wohlerhaltenem Kopfe entspricht in der Haartracht etwa einem Hades-Sarapis, ohne dass ich darauf gleich eine Benennung gründen möchte.

Von sicher kenntlichen Götterbildern ist sonst eine kleine Athenafigur, ein Jdol der dreifachen Hekate, jede ihrer Gestalten mit Schale und Fackel, eines der gewöhnlichen Kybelebildchen im Tempel und, wohl als Rest einer grossen Kybelestatue anzusehen, ein Tympanon mit den Spuren einer Hand daran gefunden.

Als die Perle unter unsern Funden statuarischer Reste ist ein weiblicher Kopf aus parischem Marmor bereits allgemeiner Liebling geworden*). Zwei Pariser Kunstfreunde, welche ihn kürzlich sahen, waren von der Verwandtschaft mit dem Kopfe der Venus von Melos betroffen und dasselbe hat auch Benndorf soeben in einer Abhandlung über einen weiblichen Kopf der Wiener Antikensammlung ausgesprochen.**) Die edle Einfachheit seiner Umrisse sticht sehr ab gegen die starke Betonung der Formendetails in anderen pergamenischen Sculpturen. Es ist zuerst in einem Bericht dere Generalverwaltung der Königlichen Museen geäussert***), was fortwährend Anhänger findet, dass diese Verschiedenheit auf einen erheblichen Zeitunterschied zurückzuführen sei; man möchte den Kopf etwa dem vierten Jahrhundert v. Chr. zuweisen. Ich glaube aber, dass wir werden lernen müssen, auch ein solches Werk als erst um 200 v. Chr. gearbeitet anzuerkennen. Aeussere Gründe sprechen, so viel ich sehe, eher dafür als dagegen; die Weichheit der Behandlung der Fleischtheile, welche bis zur Verflüchtigung der Form führt und der auch die nur skizzierte Behandlung der Haare entspricht, wird, wie mir scheint, bei weiterem Vergleichen sich als einer der charakteristischen Vorzüge gerade einer solchen Spätzeit ergeben.

DIE INSCHRIFTEN BEIM ALTARBAU.

VON A. CONZE.

Bei den Ausgrabungen am Altarplatze, am Augusteum und am Gymnasium wurden im Ganzen etwa 150 griechische Inschriften gefunden, davon etwa 50 sehr unbedeutende kleine Bruchstücke, deren jedes trotzdem natürlich abgeschrieben ist. Wie auch an andern Fundstücken, war die Gegend um den Altarbau bei der Ausgrabung am ergiebigsten an Inschriften. Was dort zum Vorschein gekommen ist, soll mit Uebergehung des Allzuunbedeutenden hier in aller Kürze mitgetheilt werden, dem provisorischen Charakter dieses ganzen Berichts entsprechend, meist nur in cursivem Abdrucke. In gleicher Weise wird von den Inschriften, welche am Augusteum und im Gymnasium gefunden wurden, in den Abschnitten über diese Gebäude Nachricht gegeben werden.

Aus den Inschriften, welche im Bereiche des Altarbaus gefunden sind, tritt dominierend als die Gottheit des Platzes Athena, mit den Zunamen Polias und Nikephoros, uns entgegen.

Zweimal (Inventar der Inschriften No. 39. 101) wird ihr Heiligthum (*ἱερόν*) erwähnt, in dem Fragmente einer grösseren Urkunde und auf der Basis der Ehren-

*) Abgebildet nach einem Gipsabgusse in Lützows Zeitschrift für bildende Kunst, 1880 zu S. 161 ff.

**) Archaeologischisch-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich IV, S. 71.

***) Jahrbuch I, S. XVIII.

statue ihrer Priesterin Metris, der Tochter des Artemidoros, wo bestimmt wird, dass die Bildsäule in dem Heiligthume der Athena Nikephoros aufgestellt werden soll. Beide Inschriften, deren Reinigung und vollständige Entzifferung vorbehalten bleibt, sind aber in der grossen Mauer verbaut gefunden, bieten also für eine nähere Ortsbestimmung keinen Anhalt.

Ich kann wenigstens erwähnen, dass die Herren Stiller und Bohn, die länger als ich in Pergamon blieben, zuletzt immer mehr geneigt waren, den Athenatempel auf der von der oberen Festungsmauer umgebenen Terrainecke oberhalb des Altarplatzes zu suchen; ich kenne die Argumente für diese Ansicht, welche auch auf Taf. II zum Ausdruck gebracht ist, noch nicht genau. Vielleicht lässt sich aber bei dieser Nachforschung verwerthen, dass auf einer Säule, welche in der grossen Festungsmauer gefunden wurde, folgende Widmung (Inv. 5) steht:

Κίονα] τόνδε ἀνέθ[ηκεν
Ἀρτέμωνος παῖς
σοὶ Τριτογένεια θεά.

Es ist eine Säule aus dem einheimischen Trachytmaterial, nicht aus Marmor, der erst mit dem wachsenden Reichthume in Menge importiert sein wird, so dass sie gut zu dem Tempel passt, in dem das alte Idol der Göttin, wie es die Münzen der Königszeit darstellen, sich befunden haben wird.

Auf den Bezirk des Athenatempels weisen auch die neun Inschriften der Ehrenstatuen von Athena-Priesterinnen hin.

Zu den den Schriftzügen nach älteren, noch in die Zeit um 200 v. Chr. gehörigen Priesterinneninschriften, gehören ausser der längeren, noch nicht gereinigten und genau entzifferten, eben erwähnten Inschrift der Metris folgende zwei (Inv. 67. 78):

Ἀλεξά[νδραν
ἱερητε[ύσασαν.

Λαοδίκην Λιμναίου ἱερη-
τεύσασαν ὁ δῆμος.

Wie die erwähnte Metris am neunten Nikephorienfeste, dem Feste der Athena, zu dem auch Abgesandte befreundeter Städte zu erscheinen pflegten, Priesterin war, so eine Asklepias am achtzehnten (Inv. 20.):

Ὁ δῆμος
Ἀσκληπιάδα Εὐάνθου τὴν γε-
νομένην ἱέρειαν τῆς Πολιά-
δος καὶ Νικηφόρου Ἀθηνᾶς ἐν
τοῖς ὀκτωκαιδεκάτοις Νικηφο-
ρίοις εὐσέβειας ἕνεκεν.

Eine andere Bemerkung, die auf eine Bestimmung der Zeit führen kann, findet sich in der Statueninschrift der Priesterin Lysandra (Inv. 27):

Ὁ δῆμος
Λύσανδραν Πρωτομάχου
γενομένην τῆς Ἀθηνᾶς ἱέρειαν,
ἐφ' ἧς ὁ δῆμος κατεστάθη
εἰς τὴν πάτριον δημοκρατείαν.

Man könnte hierbei an das Ende der Königszeit denken, doch wird in einer ihm als Proconsul von Asia gesetzten Ehreninschrift der Correspondent Cicero's, der Mit-

consul Caesars im Jahre 48 v. Chr., P. Servilius Vatia Isauricus, folgendermassen gepriesen (Inv. 94):

Ὁ δῆμος ἐτίμησεν
Πόπλιον Σερουίλιον Ποπλίου υἱὸν Ἰσαυρι-
κὸν τὸν ἀνθύπατον, γεγονότα σωτῆρα καὶ
εὐεργέτην τῆς πόλεως καὶ ἀποδεδωκότα τῇ
πόλει τοὺς πατρίους νόμους καὶ τὴν δημο[κρα-
τίαν ἀδούλωτον.

Die übrigen Inschriften der Athena-Priesterinnen sind folgende (Inv. 29. 21. 104):

Ἡ]βουλὴ καὶ ὁ δῆμος ἐτίμησεν
Κλ. Ἀθηναΐδα Κλ. Διονυσίου θυγα-
τέρα, ἱέρειαν τῆς Νεικηφόρου καὶ
Πολιάδος Ἀθηνᾶς, τῆς πρὸς τὴν θε-
ὰν εὐσ]εβείας ἕνεκα.

Ὁ δῆμος ἐτί]μησεν Κλαυδίαν
. . . κιμιλλαν τὴν ἀρχιέρειαν
. . . υ Κέλερος τοῦ ἀρχιερέως
. . . εως γενομένην ἱέρειαν
τῆς Πολιάδος καὶ Νικ]ηφόρου Ἀθηνᾶς.

Ἡ βουλὴ καὶ ὁ δῆμος
ἐτίμησεν
Ἄμμιον θυγατέρα
Ἑρμογένους τοῦ
Διονυσίου,
ἱέρειαν
τῆς Νεικηφόρου
καὶ Πολιάδος
Ἀθηνᾶς,
εὐσέβειας ἕνεκα
τῆς εἰς τὴν θεόν.

Endlich die weitläufigere Inschrift der Aurelia Claudia Appollonia, aus welcher erhellt, dass der Agon der Nikephorien noch unter den Antoninen gefeiert wurde (Inv. 58):

Ἀγαθῇ [τύχῃ
Ἡ βουλὴ καὶ ὁ δῆμος τῆς πρώτης
μητροπόλεως τῆς Ἀσίας [καὶ τρὶς
νεωκόρου τ[ῶ]ν σεβ[αστῶν] Περγαμηνῶν
πόλεως ἐτείμησεν
Αὐρ. Κλ. Ἀπολλονίαν, ἱέρειαν τῆς
Νικηφόρου καὶ Πολιάδος Ἀθηνᾶς,
θυγατέρα Κλ. Ἀλεξάνδρου Θεολόγου

καὶ Αὐρ. Ἀπολλωνίας Πυθοδίκου
θυρατρός, γένους τῶν Ἐπιλαΐδων,
ἱερασαμένην ἐνδόξως καὶ μεγαλο-
πρεπῶς διετεῖ χρόνῳ καὶ τῇ ἑξῆς
διετίᾳ εὐσεβῶς πᾶσαν θρησκείαν
ἐκτελέσασαν τῇ θεῷ, δεξιοθεῖσαν
τρὶς ἐντείμως ὑπὸ θεοῦ Ἀντωνίνου,
ἀγωνοθετήσασαν τοῦ σεμνοτάτου
τῶν Νεικοφορείων ἀγῶνος.

Von einem besondern Weihgeschenke an die Athena rührt eine metrische Widmungsinschrift (Inv. 62) her, deren undeutliche Züge erst am Originale hier in Berlin entziffert werden sollen, und die folgende in stattlich grossen Zügen auf einem Marmorbalken geschriebene Inschrift (Inv. 57). Die Insel Aigina war bekanntlich von Attalos I erworben worden.

. . . . . *νων ἐξ Αἰγίνης ἀπαρχὴν Ἀθηνᾷ.*

Der Athena zusammen mit Zeus gilt die Weihinschrift (Inv. 31) auf drei erhaltenen Platten eines grossen von Eumenes II gestifteten Weihgeschenks, bei dem etwa bestimmt an den Altarbau zu denken, kein hinlänglicher Grund vorliegt:

Βασιλεὺς Εὐμένης βασι]λέως Ἀττ[άλο]υ Διὶ καὶ Ἀθηνᾷ Νικηφόρῳ.

Dem auch auf andern Inschriften des Platzes mit der Burggöttin Athena vereinigten Zeus ist ein kleines Altärchen mit einem Kranze gewidmet und zwar (Inv. 60):

Διὶ κεραυνίῳ

während die *Νομοφύλακες* Apollodoros, Dionysios und Aristobulos in ihrem Amtsgebäude eine Weihung dem Zeus Tropaios zuschreiben (Inv. 56):

Ἀ]πολλόδωρος Ἀρτέμωνος, Διονύσιος Νουμηνίου, Ἀριστόβουλος Ηρακλείδου
νο]μοφύλακες Διὶ τροπαίῳ καὶ τῷ δήμῳ τό τε θύρωμα καὶ τὰς παραστάδας
κ]αὶ τὴν ἐν τῷ νομοφυλακίῳ ἐπισκευὴν καὶ τὰς παραθύρ[ας . . . .

Ein Tempel des Zeus scheint ebenfalls vorhanden gewesen zu sein, an dessen Eingange ein Priester Rufus einen Hermes als Wächter und Hüter des Heiligthums weihte (Inv. 7):

Ερμῆν θυραῖον Ροῦφος ἱερεὺς τοῦ Διὸς
εἵδρυσε φύλακα τοῦ νεῶ καὶ ῥύτορα.

Dem Hermes weihte auch ein Agoranomos ein Anathem, dessen Basis noch, zwar ausgebrochen, erhalten ist (Inv. 98):

Σκ . . . .
ἀγορανομήσας Ἕρμει.

In einem Inschriftfragmente wird auch Asklepios genannt (Inv. 134).

Neben den sehr zahlreichen verschiedenartigen Bauresten, welche im Gebiete

um den Altarbau gefunden sind, und deren Analysirung Herrn Bohn vorbehalten bleibt, weist auch noch die folgende Inschrift (Inv. 41.) auf einen nach genauer Lage und Art nicht mehr bestimmbaren Bau hin:

Ἀσκληπιόδωρος Ζεύξιδος ὁ πρὸς τῇ παραφυλακῇ
τό τε θύρωμα καὶ τὰς παραστάδας καὶ τὰς παραθύρ[ας

Von besonders grossen Anathemen rühren ausser den bereits erwähnten noch mehrere Inschriften in grossen Schriftzügen der Diadochenzeit her, jedoch zu unvollständig erhalten, um wenigstens mir verständlich zu sein.

Inv. 91: . . . *ΦΟΡΗΝΕ* . . .
Inv. 26: . . . . *ΠΟΛΕΜΟΝΑΓ* . . . .
Inv. 95: . . . . *ΡΙΟΝΤΩΓΚΛ* . . . .

Nachzuholen ist auch noch das am Thurme oberhalb des Altarplatzes verbaute, schon sonst abgeschriebene Schlusswort einer grossen Weihung (Inv. 113):

. . . . *ΑΘΗΝΑΙ*

Von dem Alltagsleben, das sich in der Königszeit auf der Akropolis bewegte, geben die in eine Marmorbankplatte eingeritzten Namen einer Anzahl von müssigen Leuten, die dort ausruhten, eine unmittelbare Vorstellung (Inv. 44); wir lesen meist zierlich von Schildern eingefasst: *Ἀπολλωνίου. Μηνοφίλο[υ]. Ἀλκίμου. Σωπύ[ρου]. Νικοβούλου τοῦ Ἥρωντος* (sic). *Ἐπίγονος. Ηγήτορος. Νικάνορος. Φιλοξένο[υ]*. Vielleicht werden geübtere Augen unter den verwischten Resten noch mehr Namen, wenn es der Mühe werth ist, entziffern.

Von längeren Schriftstücken, die namentlich im Athenaheiligthume, wie in einem schon erwähnten ausdrücklich angegeben ist, aufgestellt gewesen sein werden, sind nur einige Bruchstücke (Inv. 1. 38. 39) wiedergefunden,

Eines, das sich auf geschlichtete Streitigkeit mit der Nachbarstadt Pitane bezieht.

Pitanaeische Angelegenheiten betrifft noch ein zweites,

und endlich ebenfalls ein drittes, in dem in Geldgeschäften der Name des Philetairos neben dem der Pitanaier steht.

Noch zwei andere Stücke konnten ihrer sehr kleinen unleserlichen Schrift wegen zweckmässiger Weise nicht an Ort und Stelle entziffert werden; es bleibt das hier im Museum vorbehalten.

Von Ehreninschriften, welche Römern gesetzt wurden, ist eine, die des P. Servilius Vatia Isauricus, bereits erwähnt. Eine andre gilt der Gemahlin des Pompejus, Cornelia, welche sich während der Schlacht von Pharsalos nahe bei Pergamon in Mytilene befand, wo Pompejus sie auf der Flucht aufsuchte. Die Inschrift ist also als unmittelbares Zeugniss vom Glanze der Familie des Pompejus kurz vor seinem Sturze von einiger Merkwürdigkeit (Inv. 2); sie lautet:

Ὁ δῆμος ἐτίμησεν
Κορνηλίαν Κοίντου Μετέλλου υἱοῦ
Σκιπίωνος τοῦ αὐτοκράτορος θυγατέ-
ρα, γυναῖκα δὲ Γναίου Πομπηίου Γναίου υἱοῦ
Μεγάλου, τοῦ ἀνθυπάτου, διά τε τὴν περὶ αὐτὴν
σωφροσύνην καὶ τὴν πρὸς τὸν δῆμον εὔνοιαν.

Ebenfalls erhalten ist die Basis der Statue des Vaters der Cornelia, mit der Inschrift (Inv. 79):

Ο δῆμος
Κοί[ντον Καικίλιον Κοίντου υἱὸν
Μ]έτελλον Πίον Σκιπίωνα τὸν αὐτο-
κράτορα τὸν ἑαυτοῦ σωτῆρα καὶ
εὐεργέτην.

Nicht identificiert, wie für die eben erwähnten, glaube ich, mit Hülfe Mommsens geschah, habe ich M. Valerius Messala und C. Furius Rufus, die wiederum jeder durch eine Statue geehrt waren (Inv. 84. 15):

Ὁ δ[ῆμο[ς ἐτίμησε
Μάρκον Οὐαλέριον Μεσσάλαν.

Zur Anfertigung dieser Basis ist ein älterer Stein mit dem Reste einer metrischen Inschrift, in der „König Attalos" vorkommt, verwandt.

Ὁ δῆμος
Γάιον Φούριον Γαίου υἱὸν Ῥοῦφον
διὰ τὸ πᾶσαν εἶναι περὶ αὐτὸν ἀρετὴν
καὶ τὴν πρὸς ἑαυτὸν εὔνοιαν.

Nur vier Ehreninschriften gehören der Kaiserzeit an (Inv. 30. 55. 67. 76a):

Ο δῆμος] τὸν ἑαυτοῦ σ[ωτῆρα
. . . Γαΐον υἱὸν Καί[σαρα
. . . δι[κτάτορα το . . . .
. . . ταστησα . . .
. . . σανιερα . . .

. . . . . Γ]αΐου Ἰουλίου
. . . . ατο εὐεργετικῶς
. . τὴν] πόλιν.

. . Γε]ρμάνικον . . .
. . . ε]ὐεργ[έτην . .
. . . . . .

Αὐτοκράτορι
Ἀδριανῷ
Ὀλυμπίῳ
Σωτῆρι
καὶ κτίστῃ.

Bisher keine Erwähnung fanden endlich zwei aus der Königszeit stammende Inschriften, deren erste von besonderer graphischer Schönheit ist (Inv. 43):

Ζεῦξιν Κυνάγου
ὁ δῆμος.

Die andre nennt einen sonst nicht bekannten Künstler (Inv. 28):

Ἐπίγονος ἐποίησεν.

Zum Schlusse dieser Uebersicht habe ich eine Gruppe von Inschriften aufgespart, die zu dem Wichtigsten gehören, was die Ausgrabungen überhaupt geliefert haben.

Als ich im Herbste 1879 zum zweiten Male das Ausgrabungsfeld besuchte, erregte ein unscheinbarer Block dunkelgraublauen Marmors meine Aufmerksamkeit, der am 15. September südöstlich unterhalb des Altarbaus im Erdreich gefunden war. Es war eine dicke Platte mit einer schlichten in ganz geringem Relief vorspringenden Sockelgliederung; dicht unter ihrem obern Rande und zwar ganz nach links, so dass die Anfangshälfte auf einem links anstossenden andern Blocke gestanden haben musste, standen in Zügen der Diadochenzeit zwei Zeilenreste, nach rechts hin vollständig erhalten, wie folgt (Inv. 96):

. . .	ΚΑΙΚΟΥΠΟΤΑΜΟΥ
. . .	ΥΣΓΑΛΑΤΑΣΜΑΧΗΣ

Es konnte keinem Zweifel unterliegen, dass es eine anathematische Inschrift etwa folgender Fassung sein müsse:

Ἀπὸ τῆς ἐπὶ τοῦ] Καΐκου ποταμοῦ
πρὸς το]ὺς Γαλάτας μάχης.

Es drängte sich der Gedanke an die grosse Galaterschlacht auf, welche Attalos I, wie man annimmt, in nächster Nähe von Pergamon schlug, und nach welcher er Diadem und Königstitel annahm. Auf einen der Zeit nach frühen unter den mehrfachen Galaterkämpfen der pergamenischen Könige wies nämlich die Form der Schrift hin.

Gesteigert wurde die Aufmerksamkeit, als bald hernach in der grossen byzantinischen Mauer zwei Blöcke gleichen Materials, gleicher Formen und Höhenmasse und mit gleichartigen Inschriftresten zum Vorschein kamen. Wiederum waren die Inschriften, ihrer Form nach anscheinend um ein weniges jünger, Schlussreste je zweier Zeilen, nahe unter den obern Rand des Steines gestellt und ganz nach links gerückt, so dass ihr Anfang jedesmal auf einem links anstossenden Block gestanden haben musste. Sie hatten offenbar mit dem zuerst gefundenen Werkstücke zu einem und demselben tektonischen Ganzen gehört, welches der Länge nach also aus allermindestens sechs solcher Stücke bestanden haben musste. Die zwei neuen Inschriften aus der Mauer lauteten (Inv. 110. 100):

. . . .	∠ΙΑΝ	. . . . .	ΙΓΙΑΙΤΗΙΕΦΕΛΛΗΣ
. . . .	ΣΜΑΧΗΣ	. . . . .	ΑΝΤΙΟΧΟΝΜΑΧΗΣ

In der einen liegt es nahe in der ersten Zeile den Namen *Πρου]σίαν* zu ergänzen, während es sich in der anderen Inschrift um eine Schlacht gegen Antiochos, deren Ort in der ersten Zeile genannt war, handelt. Dieser letztere Block trug aber ausser diesem zweizeiligen Reste der anathematischen Inschrift weiter unten noch eine und zwar in weiten Buchstabenabständen über den ganzen Block hinlaufende nach links wie nach rechts unvollständige Zeile. Da sie also auch nach rechts über mindestens

noch einen Block hingelaufen sein muss, so steigert sich die Länge des Monuments bereits auf sieben Werkstücke und, da auch die andern beiden Blöcke rechts zum Anstoss an einen Nachbarblock gearbeitet sind, möglicherweise auf neun. Der oben erwähnte Rest einer etwa auf halber Höhe über den dritten Block hinlaufenden Zeile ist:

... *O N O Y E* ...

Man denkt sofort an eine Künstlerinschrift; sie kann aber, wie wir sehen werden, nicht etwa ergänzt werden *ὁ δεῖνα .... γόνου ἐποίησεν.*

Als ich gleich von Pergamon aus Herrn Schöne von diesen drei merkwürdigen Fundstücken mit Abschrift Kenntniss gab, machte er mich brieflich darauf aufmerksam, dass der Schlachtort der dritten Inschrift das bei Stephanos von Byzanz aus Polybios angeführte *Ἕλλα* sein werde, *χωρίον Ἀσίας, Ἀττάλου βασιλέως ἐμπόριον.* Polybios wird also von einem Ereignisse dort unter Attalos, und zwar Attalos I, gesprochen haben, vermuthlich eben dem Treffen gegen Antiochus Hierax, auf welches die neue Inschrift sich bezieht. Ich halte daran einer von andrer Seite mir geäusserten Vermuthung gegenüber, es könnte ein Ort *ἐφ' Ἕλλης | πόντῳ* gemeint sein, fest.

Ferner sah Schöne damals gleich, dass eine andre im C. I. Gr. II, 3536 abgedruckte Inschrift, von Poyssonel in Pergamon *ab arce in occidentem* gefunden, in die Reihe der neu von uns gefundenen gehöre:

..... *Ἀφροδίσιον πρὸς Τολιστο[βω]γίους*
.... *ΤΑΣ Γαλάτας καὶ Ἀντίοχον μάχης.*

Boeckh bezieht sie auf Antiochos Hierax und seine galatischen Hülfstruppen. Bei dem Aphrodision möchte ich am liebsten an ein Aphroditeheiligthum denken, bei dem das Gefecht stattfand. Ein solches lag z. B. dicht vor der Stadt Pergamon, wurde von Philipp von Makedonien verwüstet (Liv. XXXII, 33). Das auf dem Vorgebirge *Πύῤῥα,* also auch im pergamenischen Gebiete gelegene Aphrodision (Strabo XIII, 606) ist seiner Lage nach als Schlachtort weniger wahrscheinlich. Aber es gab ja solcher Heiligthümer viele.

Poyssonels Originalabschrift, die Robert auf meine Bitte in Paris selbst einsah, ergiebt leider nichts über die Form des Inschriftsteins, doch bedarf es dessen nicht einmal um denselben zuversichtlich mit mindestens einem links anstossenden der Länge des Monuments abermals hinzuzurechnen. Wir kommen damit auf allermindestens neun Blöcke, in runder Summe, den allerdings wechselnden Längenmassen der erhaltenen nach, etwa neun Meter. Aber noch fünf weiter zugehörige Werkstücke, an Material und Bearbeitung, an dem Sockelgliede und den Höhenmassen kenntlich, stark zerbrochen, und so weit sie erhalten sind ohne Inschrift, sind theils in der grossen Mauer, theils im Erdreiche südlich unterhalb des Altarplatzes gefunden worden.

Es leuchtet ein, dass diese Reihe von aufrecht stehenden Platten (0,645 Meter einschliesslich des 0,185 Meter hohen angearbeiteten Sockelgliedes hoch) nach oben nicht ohne einen weiteren Aufsatz abschliessen konnten, und von der Befestigung eines solchen rühren auch noch Dübellöcher auf ihrer Oberfläche her.

Glücklicherweise ist wenigstens ein Werkstück dieses obern Abschlusses, in die grosse Mauer verbaut, erhalten geblieben. Den Anhaltspunkt für die Bestimmung der Zugehörigkeit bietet der vorher zu dritt aufgeführte Inschriftstein und einer der inschriftlosen; beide weisen nämlich auf ihrer Vorderseite einen in ganzer Höhe durch

Sockelglied und obere Fläche durchschneidenden 0,30 Meter breiten, schwach eingetieften Streifen auf. Auf jenem, seiner Form nach als Deckplatte sicheren, und im Material den übrigen gleichen Werkstücke aus der grossen Mauer findet sich dieser senkrecht durchschneidende Streifen ebenfalls; er ist zwar nur 0,025 statt 0,030 breit. Eine solche kleine Verschiedenheit um fünf Millimeter kann bei der, wie Bohn bemerkt hat, zwar sehr geschickten, aber nicht äusserst genauen Arbeit der pergamenischen Monumente der Diadochenzeit nicht in Betracht kommen. Auch die Höhe der Sockelglieder einzelner der zusammengestellten Blöcke wechselt zwischen 0,190 und 0,185, also um fünf Millimeter. Der ganze lange Unterbau, dessen Theile wir soweit zusammengestellt haben, war also, worauf Bohn mich aufmerksam machte, ebenso gegliedert wie die Bank, welche um den Platz des „schönen Postaments" im Südosten unterhalb des Altarplatzes läuft.

Die zugewonnene Deckplatte trägt nun aber ebenfalls Reste von Schrift in Zügen ziemlich gleichen Charakters, wie die letztgenannten, doch anscheinend jünger als namentlich die erst genannte Attalosinschrift. Der Schluss und der Anfang eines Wortes stehen links und rechts von dem senkrechten Streifen (Inv. 16):

...... *ΝΑΙΟΣ* || *Ν* .....

Man wird an Namensunterschriften zu den zu oberst aufgesetzten Statuen denken. Es waren Bronze-Statuen; denn von zwei menschlichen Figuren ist obenauf auf der Platte je eine Fussspur, die eines linken und die eines rechten Fusses deutlich erhalten, ausserdem neben dem linken Fusse ein kleineres Einsatzloch. Diese Bronzefiguren waren nach den Weihinschriften Anatheme für Schlachten; Schlachten natürlich der pergamenischen Könige, einmal gegen die Galater, ein andres Mal gegen die Galater und Antiochos, und noch ein Mal, alle Ergänzung der Inschriften und sonst Unsicheres ausser Spiel gelassen, gegen Antiochos.

Wir dürfen es jetzt aussprechen, dass wir die Reste der Schlachtdarstellungen wiedergefunden haben, von denen eine vielgenannte Stelle bei Plinius (n. h. XXXIV, 84) spricht: *Plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia, Isigonus, Phyromachus, Stratonicus, Antigonus.* Das waren die Galaterschlachten Attalos des Ersten und Eumenes des Zweiten; so durfte man schon längst die Königsnamen bei Plinius präzisieren. Erzstatuten sind es, deren Spuren die Oberfläche des wiedergefundenen Monuments trägt; unter den Erzbildnern führt Plinius die vier Künstler auf. Hieran darf bei der trotzdem gewiss richtig bleibenden Annahme, dass die Marmorstatuen des kapitolinischen Galliers und der ludovisischen Galliergruppe pergamenischen Ursprungs sind, nunmehr nicht mehr gerüttelt werden.

Die Entdeckung erhielt noch eine fernere Erweiterung und Bestätigung. In den allerletzten Tagen seines Aufenthalts in Pergamon gelang es Herrn Baumeister Bohn in der Mauer oberhalb des Altarplatzes eine Platte so weit frei zu legen, um ihre Masse zu nehmen und ihre Inschrift zu copieren, eine Platte gleichen Marmors, gleicher Form und gleicher Masse wie die drei beschriebenen und fünf unbeschriebenen, welche ich aufgeführt habe, doch ohne den senkrechten Streifen.

Die Inschrift dieser Bohn'schen Platte ist länger als die übrigen; sie besteht aus sechs Zeilen, welche alle sechs nach links hin unvollständig sind, obwohl das Werkstück vollständig ist; sie griffen also am Monumente sämmtlich auf den Block links

über, die zweite und dritte Zeile setzten sich aber auch nach rechts hin auf das dort anstossende Nachbarwerkstück fort.

Wir vermögen nun aber diese Inschrift ganz wieder herzustellen; denn das links anstossende Stück hat Poyssonel seiner Zeit auf der Akropolis von Pergamon *ultra secundam portam arcis* (das ist grade die Region, wo alle unsre Stücke gefunden sind) noch gesehen und abgeschrieben: C. I. Gr. II, 3535. Danach lautete das Ganze (Inv. n. 151a):

Βασιλέα Ἄτταλον.
Επιγέν[η]ς καὶ οἱ ἡγεμόνες καὶ στρατ[ηγοὶ
οἱ συναγωνισάμενοι τὰς πρὸς τοὺς Γα[λάτας
καὶ Ἀντίοχον μάχας χαριστ-
τήριον] ἔστησαν Διὶ Ἀθηνᾷ.
Ἴσι oder *Ἀντι]γόνου ἔργα.*

Gerade über dieser Inschrift wird also das Bild Attalos des Ersten gestanden haben, und unter diesem, vielleicht nicht dem einzigen Mittelpunkte der bildlichen Darstellungen stand die generelle Weihinsschrift des sonst nicht bekannten Epigenes und der Feldherrn und Befehlshaber in den Schlachten gegen die Gallier und den Antiochos (Hierax) an Zeus und Athena, in deren heiligem Bezirke das grosse Monument stand. Den Künstlernamen aber wird man als einen der beiden bei Plinius genannten ergänzen und damit die Identität des Plinianischen und des in seinen Resten wieder gefundenen Monuments für um so gesicherter halten dürfen.

Eine Folgerung aus dieser Inschrift zog sogleich auch Bohn, nämlich dass, wie es hier *Ἴσι]γόνου* oder *Ἀντι]γόνου ἔργα* heisst, so auch auf dem andern oben angeführten Steine das ... *ΟΝΟΥΕ* ... als ... *γ]όνου ἔ[ργα* zu ergänzen ist.*) Wenn demnach nicht ein und derselbe Künstler an zwei Stellen des Monuments genannt war, so haben wir zwei auf *γονος* endende Künstlernamen, wie bei Plinius.

Wenn die aus den sämmtlichen Inschriftresten sich ergebenden Kämpfe alle auf Attalos I. bezogen werden können, wenngleich nicht durchweg nothwendig bezogen werden müssen, so ist endlich auch noch ein Inschriftblock aus der Ecke der Mauer über dem Altarplatze von uns hervorgezogen (Herr Stiller beobachtete zuerst Buchstaben auf seiner eingebauten Fläche), welcher eine Weihung der Kriegsgenossen des Nachfolgers des Attalos, Eumenes' II, trug (Inv. 115). Das Material ist das gleiche wie an den Stücken des grossen Monuments, die tektonische Form hingegen nur ähnlich.

Auf einem angearbeiteten Deckgliede des Steins steht:

Ἡ] βουλὴ καὶ ὁ δῆμος
καὶ ΑΠΟΚΑ

Die letzten fünf Buchstaben, für deren Verständniss ich vergebens Rath gesucht habe, sind völlig deutlich und mit ihnen schloss die zweite Zeile.

Auf der Hauptfläche der Standplatte steht folgende fünfzeilige durch Abbrechen des Steins nach rechts hin verstümmelte Inschrift:

*) *Νικηράτου ἔκκριτα ἔργα* im Epigramm der Bronzegruppe, welche Philetairos, Eumenes' II. Bruder, auf Delos stiftete. Homolle in *Mon. grecs publiés par l'ass. pour l'encour. des études grecques en France* 1879, S. 44 ff.

Οἱ μετὰ βασιλέως Εὐμέν[ους . . . . . .
τὸ δεύτερον εἰς τὴν Ἑλλ[άδα . . . . . .
ἐκ τοῦ πολέμου τοῦ πρὸς Νάβ[ιν . . . . .
ἐπιστρατεύσαντας τ . . . . .
ἀκροθίνια Ἀθηνᾷ.

Auf der einen Schmalseite des Steines ist noch . . . . . *ΙΠΥ* . . zu erkennen.

So viel ist in der Hauptinschrift auch vor ihrer vollen Ergänzung deutlich, dass es sich um die Expeditionen nach Hellas handelt, in welchen Eumenes II. als Bundesgenosse der Römer namentlich im Jahre 195 v. Chr. gegen König Nabis von Sparta mitwirkte. Auf denselben Krieg bezieht sich noch eine andre in der grossen Mauer gefundene, übrigens sehr fragmentierte Inschrift (Inv. 59).

Wie alle wichtigeren bei den Ausgrabungen gefundenen Inschriftsteine, so sind die des grossen Schlachtenmonuments und die letztgenannte Inschrift des Eumenes II. in das K. Museum gebracht. Von besonderer Wichtigkeit ist die Vergleichung ihrer Schriftformen für die Zeitbestimmung des grossen Altars. Man wäre leicht geneigt, als dessen Erbauer Attalos I. anzusehen. Die Schriftformen der Götter- und Gigantennamen stimmen aber völlig mit denen der sicheren Inschriften Eumenes' II., während die Basisinschriften der bronzenen Schlachtengruppen mit einer oben angedeuteten Ausnahme entschieden alterthümlicher in der Form sind. Sowohl die Beziehung der bis jetzt gefundenen Unterschriften jener Gruppen auf Attalos I., wie die Annahme, dass erst unter Eumenes II. der Altarbau ausgeführt wurde, werden dadurch gestützt. Eumenes II., unter dem Macht und Reichthum des Königreichs überhaupt seinen Höhenpunkt erreichte, erscheint in der kurzen Uebersicht der pergamenischen Königsgeschichte bei Strabo (XIII, 623) als derjenige, welcher seine Residenz besonders mit Prachtanlagen, deren eine also der Altar gewesen ist, schmückte.

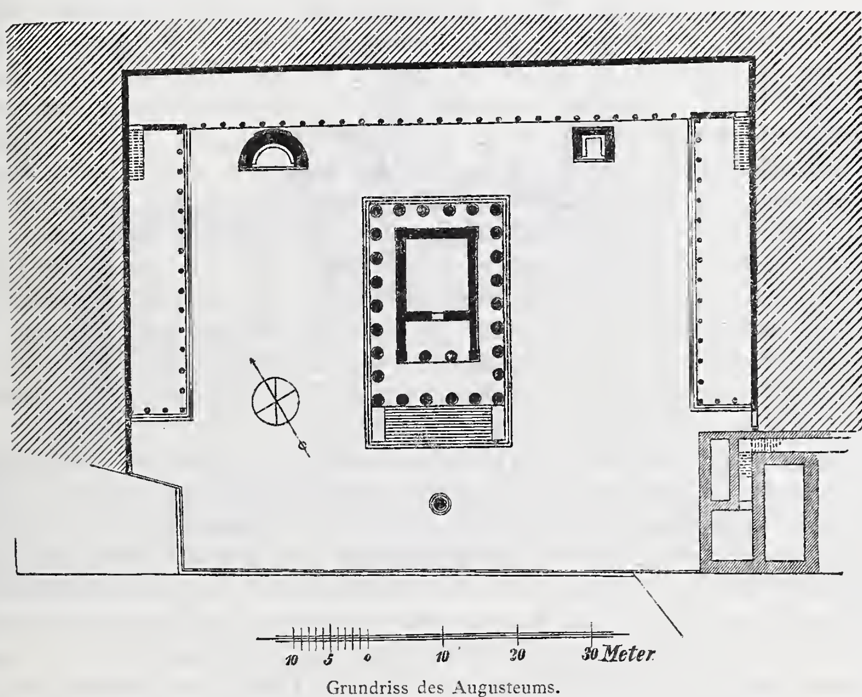
DER AUGUSTUS-TEMPEL

VON HERMANN STILLER.

Ein auf dem höchsten Plateau des Akropolis gelegener Tempel war einst weit in die Kaikos-Ebene hinaus sichtbar. Noch heut zu Tage, wenn man sich Bergama nähert, erkennt man die grosse südwestliche Stützmauer, welche die zur Bildung der grossen Tempelplattform aufgeführten Gewölbe vorn verschloss. Die Ansicht vom Altarplatze aus hat Chr. Wilberg in seinen Skizzen aus Pergamon (Berlin 1880) auf Tafel VII, sowie die Ansicht vom Tempelplatze vor der Ausgrabung auf Tafel XIII dargestellt.

Der obere Theil dieser Stützmauer ist im Laufe der Zeit abgebröckelt und grosse dunkle Gewölbeöffnungen, hier und da durch einnistende Gesträuche und Feigenbäume verdeckt, fallen schon aus der Ferne ins Auge. Bevor wir die Ausgrabung begannen, sah man, auf der Höhe angelangt, die nebeneinander gereihten Gewölbe; Fragmente von Säulentrommeln, Basen, Capitäle lagen vereinzelt umher, der Tempel selbst aber war sammt seinem Peribolos unter Erdmassen und Buschwerk verdeckt. Nur der südliche auf Gewölben ruhende Theil des Tempelfeldes zeigte sich von Erdmassen frei, da die Frühjahrs- und Herbststürme die Erde über die Stützmauer weg auf den untern Bergabhang fegen. Die Aufräumung

begann demgemäss von den vorderen unverschütteten Theilen aus. Auf beiden Seiten des Tempelkernes wurden Hauptgräben in nördlicher Richtung gezogen, denen bald Parallel- und Quergräben sich anschlossen. Nach Auffindung der nördlichen Peribolosmauer wurde der Theil hinter dem Tempel und die östliche und westliche Halle aufgedeckt, zu gleicher Zeit das Tempelfundament und die Gewölbe unter der Cella gereinigt und die grossen, das Tempelfeld bildenden Gewölbe untersucht. Die Erdmassen erreichten an der nördlichen Peribolosmauer einer Höhe von etwa fünf Meter. Die Klarlegung des ganzen Tempelgebietes, erschwert durch den Transport und die Sicherstellung der grossen Architekturtheile des Tempels und anderer Denkmäler, nahm trotz alledem nur die kurze Zeit von etwas über zwei Monaten in Anspruch.



Grundriss des Augusteums.

Wie beistehende Planskizze zeigt, und wie auf Tafel VI in einer perspectivischen Restauration der Ansicht von Südosten her dargestellt ist, war der Tempel im Süden dem Blick frei gegeben, im Norden, Osten und Westen von Hallen eingeschlossen. Vor der nördlichen Halle erhoben sich östlich und westlich zwei kleinere Denkmäler, welche zu Sitzplätzen bestimmt waren. Der Eingang zum Tempelgebiet lag auf der Ostseite, wahrscheinlich zwischen der Halle und einem andern Bau, dessen Unterbauten in ihrer Zerstörung zu wenig Anhalt bieten, um zu entscheiden, ob er etwa als Wohnung von Wächtern diente. Das Tempelgebiet von Säule zu Säule der Ost- und Westhalle gemessen hat eine Länge von rund 68,5o Meter und von der Vorderkante der südlichen Stützmauer bis zur nördlichen Peribolosmauer eine Tiefe von rund 6o Meter. Die genaue Lage des Tempels zum Nordpol zeigt eine Abweichung von 3o Grad nach Osten, so dass seine Richtung eine südsüdwestliche ist.

Von dem Tempel selbst stand nur der Kern des Unterbaues noch, die obere Marmorbekleidung war verschwunden und nur auf der Nordost- und Westseite die unterste Stufe zu grossen Theilen erhalten. Bei der Ost- und Westhalle sind zur Hälfte ungefähr die drei Stufen und einige der untersten Säulentrommeln gefunden worden. Für die nördliche Halle ergaben sich wenig feste Anhaltspunkte, da mit dem Einsturz der Peribolosmauer die ganze Säulenhalle heruntergefallen war und spätere Ansiedelungen mit ihren Zerstörungen das Uebrige verwischt hatten. Auch die beiden vorerwähnten kleinen Denkmäler vor der nördlichen Peribolosmauer haben durch den Einsturz der hinteren Halle, das östliche ausserdem durch theilweise Fortnahme des Materials gelitten. Von einigen anderen Denkmälern fanden sich nur geringe Fragmente.

Von der Südfront des Tempels ist so gut wie nichts mehr erhalten, von der Ost- und Westseite aber eine Masse zugehöriger Details, wie Säulenbasen, Säulentrommeln, Capitäle, Architrave, Friese und Hauptgesimsstücke. Die grösste Ausbeute lieferte aber die Nordseite, da dieselbe zusammen mit den Werkstücken der hinteren Halle in wildem Chaos liegend sich vorfand und dieses Durcheinander von grossen Blöcken bei tiefer Verschüttung der Zerstörung und Kalkgewinnung die grössten Schwierigkeiten entgegengesetzt hatte. Der Fussboden der Cella mit seinen Unterwölbungen war eingestürzt. In den Gewölben unter der Cella fanden sich Fragmente von Kolossalfiguren, darunter die Köpfe Trajans und Hadrians und ein prachtvoller Unterschenkel mit Fuss; auch eine Menge Stücke von Marmorbekleidung aus dem Inneren und Andres mehr wurde hier zu Tage gefördert. Es liegt nahe als Ursache des letzten Zusammenstürzens des Tempels ein Erdbeben anzunehmen. Jedenfalls führt die Art des Durcheinanderliegens der grossen Tempel-Architekturtheile der Hinterfront mit den Säulen und Gebälken der nördlichen Halle zu der Annahme, dass ein Einsturz beider gleichzeitig aus denselben Ursachen erfolgt ist.

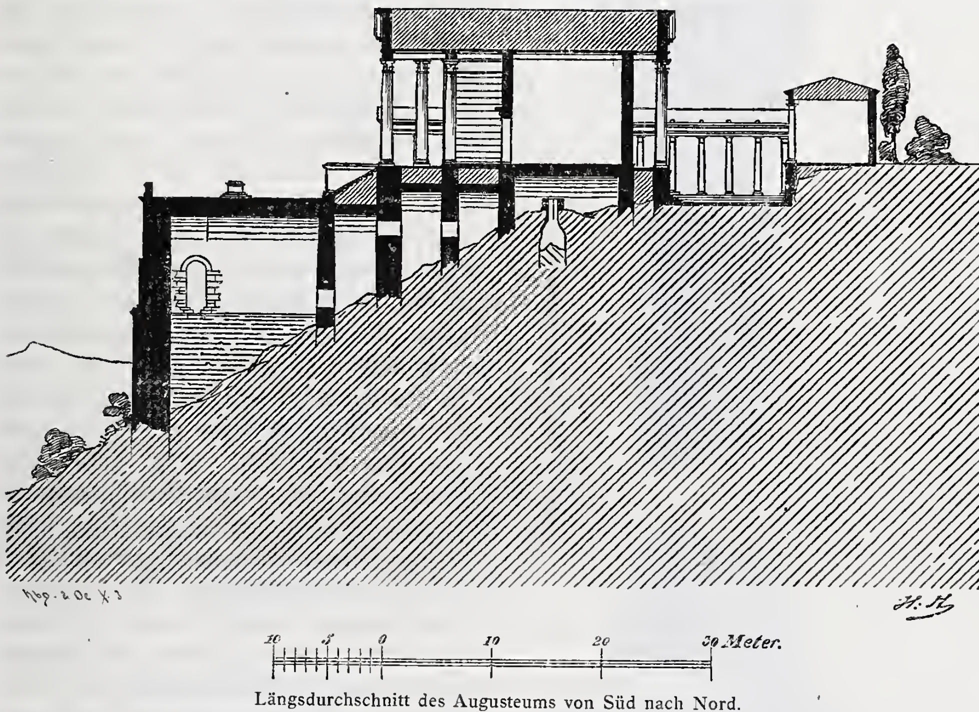
Das zu den Unterbauten verwendete Material ist grösstentheils auf der Burg selbst gebrochen. Woher der weisse, gross-krystallinische Marmor stammt, der auch bei den andern Burgbauten verwendet wurde, bleibt zu bestimmen.

Für das Folgende mag der auf der Mittellinie von Süd nach Nord genommene Längsdurchschnitt des Tempels mit seinen Substructionen und der Säulenhalle zur Veranschaulichung dienen. Der Bauplatz des Tempels war an einem stark fallenden Abhange einer der ungünstigsten. Zur Herstellung der Tempelplattform war es einerseits nothwendig in der Gesammtlänge den hinteren Felsen nach Norden zu abzubrechen, andererseits durch Aufführung hoher und starker Gewölbe einen Fussboden im Anschluss an die ausgeglichenen hinteren Felsenmassen herzustellen. Hand in Hand damit ging die Fundamentierung für den Tempel selbst. Die Fundamente sind aus regelmässigen Quadern vorzüglich gefugt, während die zur Herstellung der Plattform vorn und seitlich vorgelegten Gewölbe nur Würfel- und Gussmauerwerk zeigen.

Entsprechend der Säulenstellung bestehen die Tempelfundamente aus fünf nebeneinanderliegenden Gewölben, die von Süd nach Nord in drei Reihen auf einander folgen und unter sich, wie der Durchschnitt zeigt, mit kleinen Thüren verbunden sind. Der Scheitel der vordern südlichen Reihe dieser Gewölbe blieb tiefer, da dieselben hier zur Aufnahme der Treppe dienen mussten; erst die beiden folgenden Gewölbereihen sind in voller gleicher Höhe zugewölbt und dienten zur Fussbodenbildung der umlaufenden Halle und des Pronaos.

Die verschiedene Tiefe dieser drei Gewölbereihen war auch für die Grundriss-Restauration massgebend. Hinter dem letzten Gewölbe gehen die Fundamentmauern für die äussere Säulenreihe und die Cellawand weiter. Der Raum zwischen beiden ist durch Füllmaterial zugeschüttet. Zur Bildung des Cellafussbodens wurde der Raum unter ihm durch zwei Gewölbe geschlossen, und zwar so, dass die Zwischenmauer beider Gewölbe in die Mittelaxe des Tempels fällt. Diese beiden Gewölbe sind durch eine Thür unter einander verbunden; in dem westlichen fand sich eine Cisterne, die in den Felsen gearbeitet und dann verputzt worden ist. Nach unten sich weit öffnend, oben als Hals eingezogen, zeigt sie eine obere Oeffnung in Form eines über Eck gestellten Quadrates.

Aus der Anlage der Gewölbe und der übrigen Fundamentmauern ergiebt sich,

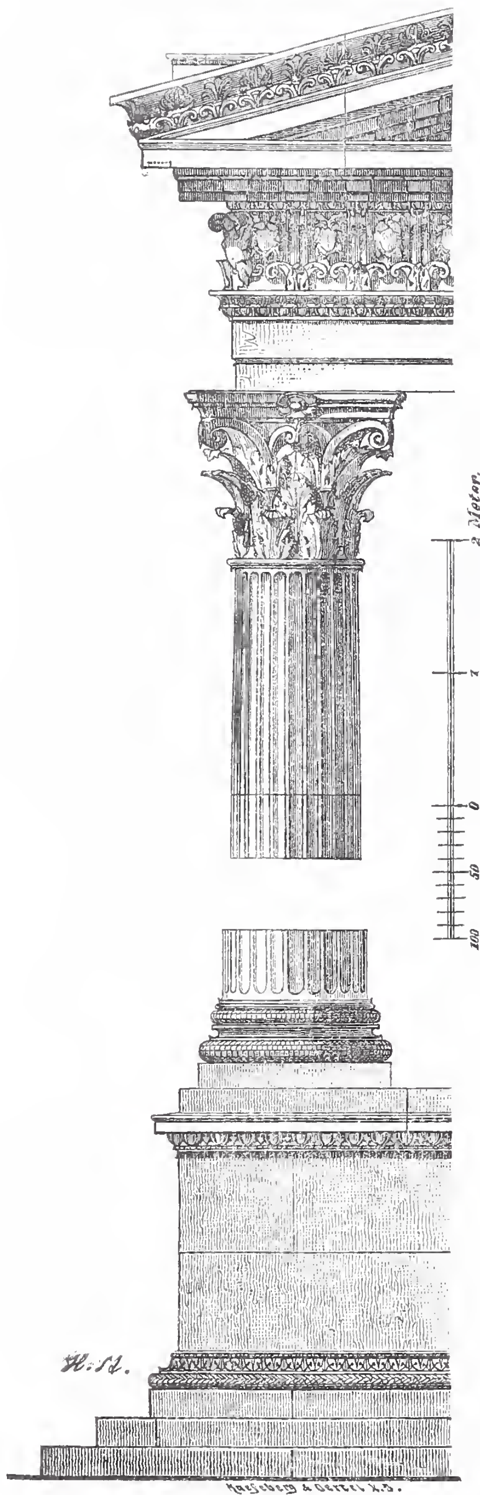


Längsdurchschnitt des Augusteums von Süd nach Nord.

dass die Tempelanlage eine peripterale war. Der Aufgang zum Tempel fand auf breiter Treppe statt, deren Stufen aber längst als naheliegendes, bequemes Material fortgeschleppt sind.

Vorn und hinten standen je sechs, seitlich je neun Säulen. Die mittlere Axenweite der Vorder- und Hinterfront war grösser als die andern. Der Pronaos lag, unabhängig von der Axenweite der seitlichen Säulenreihe, tiefer zurück. Die Cella zeigte sich ohne jegliche Nebenräume. In der Cella muss auch eine Treppe in die unteren Gewölbe zur Benutzung der Cisterne hinabgeführt haben.

Ueber die Reconstruction des Tempels lässt sich in der Kürze noch folgendes sagen. Der Tempel ist korinthischer Ordnung. Wie schon bemerkt, fand sich als einziger an seiner Stelle feststehender Rest der Kern des Unterbaues vor. Er ergiebt die Höhe des Pronaosfussbodens, von welchem nur der Marmorbelag fehlt. Von den drei um-



Augusteum: System des Aufbaues.

laufenden Stufen des Unterbaues ist auf der Westseite noch ein ganzer Theil, der festen Anhalt bot, erhalten. Auf die dritte Stufe setzte das reich verzierte Sockelgesims auf. Platten verkleideten den Kern, über welchen ein tief eingreifendes Plinthengesims mit kräftigem Eierstab lag. Mit ihm in gleicher Höhe lag der Hallenfussboden.

Die Säulen haben einen Durchmesser von durchschnittlich 1,10 Meter, ihre Entfernung von Axe zu Axe beträgt 3,10, die mittlere Axenweite 3,50, ihre Höhe mit Basis und Capitäl ungefähr 9,80 Meter. Die Säule hat 24 Canneluren und bestand aus 5 Trommeln. Leider haben sich bei der Aufnahme die genau zu einander passenden 5 Trommeln nicht gefunden, doch hat sich durch die Ausmessungen ergeben, dass die oberen Trommeln die längeren sind, während sämmtliche andern ein Durchschnittsmass von 1,46—1,48 M. haben. So lässt sich durch Combination ein annähernd genaues Höhenmass finden. Die Basen sind kräftig, reich verziert, mit angearbeiteter Plinthe; das Capitäl mit doppelten Blattreihen zeigt flotte und kühne Behandlung in den heraustretenden Blättern und in den feinen losgelösten Voluten. Ein vollständiger Architravblock ist nicht mehr vorhanden. Die erhaltenen Stücke zeigen reiche Gesimsverzierung. Ein Stück vom Architrave der Vorderfronte lässt die Einsatzspuren der Weihinschrift in Bronzebuchstaben noch erkennen. Während der Ausgrabungen fielen unter den Funden merkwürdig verzierte Platten auf. Dieselben zeigen Medusenhäupter mit Flügeln und Schlangen zwischen aufstrebenden Consolen. Diese Consolen entwickeln sich aus Blättern, aus welchen wiederum schneckenförmige Ranken nach rechts und links aufwachsen, die sich in der Mitte zweier Consolen treffen und mit dem Medusenhaupte vereinen. Diese Platten erregten durch ihre Eigenartigkeit, durch die vollständige Loslösung

der Ranken und die kühne Unterarbeitung des Medusenkopfes mit den lang herunterhängenden freien Haarlocken unser Aller Erstaunen. Als dann das Hauptgesims gefunden war, passten zu den Consolenaxen desselben die Consolenaxen dieser Platten. Sie bildeten also den Fries. Auch das Hauptgesims ist ungewöhnlich, da zwei Platten übereinandersitzen. Die balkenförmigen Consolen unterstützen eine kleinere Platte, deren Oberglied ein Eierstab ist. Die Unteransicht dieser Platte zeigt Cassetten, in welcher einst Bronzerosetten sassen, deren Dübellöcher erhalten sind. Ueber dieser kleineren Platte streckte sich nun die Hauptplatte mit verzierter Sima aus, die einen kräftigen Schatten auf den reichen Fries werfen musste. Der ganze Aufriss ist in dem Holzschnitte auf Seite 202 gegeben. Von den Giebelplatten sind nur die der Hinterfront zum Theil erhalten; ebenfalls nur von dieser Seite die Haupt- und Seitenakroterien, in grossen Linien derb gearbeitete Blätterkelche, aus welchen Ranken herauswachsen. Im Seitenakroterion stand über Eck auf einer Kugel eine Victoria.

An den Ecken der Cellawand befanden sich gering vortretende Anten mit einem dem der Säulen entsprechenden reichen Blätterkapitäl. Die Wand war in einzelne regelmässige Schichten mit Nuten aufgelöst; die Längsfugen liefen durch die Anten hindurch.

Ueber das Innere ist wenig Aufschluss vorhanden. Nur die gefundenen Reste von Kaiserstatuen und farbigen Marmorstücken zeigen, dass auch der Innenraum der äusseren Wirkung des Tempels entsprechend reich ausgestattet war. Von den Hallen, welche den Tempel auf drei Seiten umgaben, erhoben sich die östliche und westliche um drei Stufen über den Fussboden. In alter Lage fanden wir von ihnen noch einzelne der untern Säulentrommeln von 0,57 M. unterem Durchmesser, mit angearbeiteten Basen. Die Entfernung von Säulen- zu Säulenmitte beträgt 2,65 Meter. Die ganze Säule mit Basis und Capitäl, 5,25 Meter hoch, bestand aus einem kürzeren Unter- und einem grösseren Obertheil. Die Säulenschäfte sind auf zwei Drittheile ihrer Höhe canneliert. Die unteren Trommeln scheinen aber nicht ganz fertig geworden zu sein, da die Aussenseite noch die Bossen und sogar die unausgearbeitete Basis hat. Auf eine desto reichere Ausschmückung des Capitäls war Bedacht genommen. Die Capitäle bestehen aus zwei Blattreihen, unten Akanthus, darüber Schilfblätter, ganz verwandt dem Capitäl vom Thurm der Winde zu Athen; wie dieses wirkungsvoll, etwas ungleich aber fein gearbeitet.

Architrav und Fries hängen in einem Stück zusammen. Ueber dem Innen-Architrav zeigen sich in fast regelmässigen Entfernungen Balkenlöcher, dazwischen unbearbeiteter Stein, so dass eine gerade Decke die Hallen abgeschlossen haben muss. Das Hauptgesims zeigt wiederum balkenförmige Consolen, darüber Platte, Sima mit theils ausgearbeiteten, theils in Bossen stehengebliebenen Löwenköpfen.

Die Hallentiefe wurde durch Auffinden der Rückwandmauern festgestellt, ihre Länge aus den vorhandenen Fundamentmauern geschlossen. Von der nördlichen Halle, welche sich auf einer Untermauer von etwa $3^1/_2$ Meter Höhe erhob, sind nur die heruntergestürzten Gesimse, Architravstücke, sowie viele Säulen gefunden, von der Untermauer aber der Abschluss, ein kleines Marmorgesims, in einer grossen Anzahl von Stücken. Die Mauer ist an zwei Stellen vollständig, an einer dritten halb durchbrochen. Es mag sich Wasser zwischen den Felsen und die verhältnismässig wenig starke Verkleidung gedrängt haben, Erdbeben mag den Einsturz hervorgerufen haben, jedesfalls fiel die Halle mit einem Male und was von der Rückwand etwa stehen blieb,

verschwand im Laufe der Zeit ganz. Die Säulen dieser Hallenseite sind glatt, auf zwei Seiten mit Löchern zur Aufnahme einer Brüstung versehen, die Basen für sich gearbeitet, die Capitäle und das Gebälk wie bei den unteren Hallen. Auch hier zeigen sich über den inneren Architraven dieselben vorerwähnten eine horizontale Ueberdeckung beweisenden Balkenlöcher. Ob diese nördliche höherstehende Halle eine geschlossene oder offene Rückwand gehabt hat, dafür sind keine festen Beweise vorhanden. Zur Abschliessung des Tempelgebietes wäre eine feste Rückwand wahrscheinlich, wie ich sie in den Abbildungen angenommen habe, namentlich auch auf Tafel VI. Einen freieren Umblick von dem oberen, vielleicht einst mit Palästen bebauten Burgtheil auf den Tempel und die Kaikosebene würde eine von beiden Seiten geöffnete Halle gestattet haben, wie sie in der Raschdorff'schen Perspective des Attalos-Denkmals (Taf. VII) vorgezogen ist.

Zwei grössere Denkmäler wurden, wie der Grundriss zeigt, an ihrem Platze im Norden des Tempelhofes gefunden, eine halbrunde, der Inschrift nach von König Attalos II. erbaute Exedra, über welche Raschdorff im Folgenden berichtet, und, ihr der Aufstellung nach entsprechend, eine andere von drei Seiten geschlossene Sitzanlage, welcher leider stärker zerstört ist. Beide waren einst obenauf mit Bronzestatuen geschmückt, beide sind von vortrefflicher Arbeit und, wie namentlich für die eine nachgewiesen werden kann, erst von einem anderen Orte zur Ausschmückung des Tempels hierher versetzt.

Neben diesen Denkmälern fanden sich noch eine Menge Fragmente, deren Zugehörigkeit zu bestimmten Anlagen schwer wird nachgewiesen werden können. Zu den interessantesten Funden gehört eine grosse, runde Basis oder ein Altar von 1,17 M. Durchmesser mit reichen, schön gearbeiteten Fruchtgehängen. Leider ist der Marmor horizontal zersprungen und nur die grössere untere Hälfte erhalten.

Wie das Einzelne in den Holzschnitten im Texte, so habe ich namentlich in der von Südosten her genommenen perspectivischen Ansicht auf Tafel VI die Gesammtanlage wieder herzustellen gesucht, eine bedeutende architektonische Schöpfung, welche Zeugniss vom Wollen und Können der Griechen auf kleinasiatischem Boden im Beginne der Kaiserzeit ablegt. Ebenso ist eine besondere Tafel (VII) der halbrunden Exedra König Attalos II. gewidmet. Otto Raschdorff, der mir bei der Arbeit zur Seite stand, giebt auf ihr dieses durch seine gute Erhaltung, wie durch seine Datierung besonders merkwürdige Monument, in perspectivischer Restauration von der Nordwest-Ecke des Tempels aus gesehen und fügt dem folgende Erläuterung hinzu:

Wie der Situationsplan (S. 159) zeigt, liegt die Exedra auf der Westseite des Tempels im Hintergrunde dicht an die Stützmauer der nördlichen Halle herangedrückt, so dass die freistehenden dunkeln Bronzefiguren einen ruhigen Hintergrund erhielten.

Vor Beginn der Ausgrabung war von dem ganzen kleinen Monumente nichts zu sehen. Bei der Aufdeckung zeigte sich, dass die nördliche Halle bei ihrem Einsturze das allerdings schon seiner Bronzefiguren beraubte, sonst aber fast intakte Bauwerk theilweise umgeworfen, zugleich aber auch mit ihren Trümmern zu verdecken begonnen hat. So kamen denn nach Abräumung der Schuttmassen die einzelnen Theile so vollständig wieder zusammen, dass man sich nicht entschliessen konnte, das Alles der Verwüstung zu überlassen. Die Ueberführung des Ganzen nach Berlin wurde beschlossen und ausgeführt; bei der Wiederaufrichtung werden nur geringe Theile neu zu ergänzen sein.

Im Grundrisse zeigt die Exedra einen Halbkreis mit einer Verkröpfung an der

Rückseite, wie auch die perspectivische Darstellung auf Tafel VII erkennen lässt. Diese Verbreiterung des mittleren Theils mag durch eine Bronzegruppe von grösserem Tiefenmasse bedingt worden sein. In der Höhe der Standplatten gemessen beträgt der äussere Radius 4,20 Meter, der innere 2,57 Meter, die Breite des Ringes 1,41 Meter, mit der Verkröpfung aber etwa 1,61 Meter.

Der Aufbau erhebt sich auf drei Stufen; die vordern jetzt fehlenden hatten einen grösseren Auftritt als die dem Halbkreise folgenden, um ein bequemes Hinaufsteigen zu gestatten. Auf der oberen Stufe liegt an der Aussenseite ein schon profiliertes Fussgesims, das sich gegen eine im Innern der Exedra herumgeführte Bank todtläuft. Auf Fussgesims und Bank setzen sich Standplatten von geringer Dicke auf, der Raum zwischen letzteren enthielt Geröll und ähnliches schlechtes Füllmaterial. Darüber liegen Deckplatten, von welchen die mittleren an der innern Seite die Weihinschrift tragen. Die Oberansicht zeigt vielfach Einsatzlöcher und Standspuren zur Befestigung der Bronzenfiguren, die ehemals das Denkmal krönten.

Das architektonische Detail der Exedra ist edel in der Zeichnung, die Ausführung sehr sauber und schön, die Fugen sind geschliffen, die einzelnen Werkstücke mit Dübeln und Klammern verbunden und tragen je zwei Buchstaben als Werkzeichen, welche die Reihenfolge bestimmen, so dass selbst abgelöst vorgefundene Theile mit Sicherheit wieder an ihren Platz gesetzt werden können. Das Material ist weisser Marmor mit einem Stiche ins Bläuliche. Die starke Abnutzung der Bank und des Fussbodens lassen erkennen, dass das Denkmal viel besucht und als Ruheplatz benutzt worden ist.

Was diesen Mittheilungen der Herren Stiller und Raschdorff hier als vorläufige Nachricht sonst noch hinzuzufügen ist, muss hauptsächlich der Frage nach der Bestimmung des Baues gelten.

Curtius*) und Adler**) haben angenommen, der Tempel sei der Burggöttin Athena heilig gewesen, aber durch spätern An- und Umbau zugleich für den Caesaren-Cultus hergerichtet worden.

Beide Annahmen, dass der Tempel der Athena heilig gewesen sei und dass er einen Umbau erfahren habe, namentlich aber die letztere, waren vor der Ausgrabung begreiflich. Die Ausgrabung hat aber die Zeugnisse für die Existenz des Athenatempels in nächster Nähe des grossen Altarbaues, wie dort berichtet ist, in grosser Reichhaltigkeit geliefert, während bei der Aufdeckung am Tempelplatze oben auch nicht ein einziges auf Athena als Göttin des Baues hindeutendes Stück, etwa eine Inschrift, gefunden worden ist. Ich gebe hier gleich eine Uebersicht der Inschriften; sie sind nicht zahlreich.

Mehrfach kamen namentlich kleine Bruchstücke mit geringen Zeilenresten von Inschriften zum Vorschein, welche ihrem graphischen Charakter und der tektonischen Form der eingerahmten Marmorplatte nach der wohlerhaltenen Marmorcopie eines Briefes Hadrians an die pergamenische *σύνοδος τῶν νέων* gleichen, welche an der armenischen Kirche aufbewahrt wird und im *Μυσεῖον καὶ βιβλιοθήκη τῆς ἐν Σμύρνῃ ἐυαγγ. σχολῆς* II, 1, S. 2, *οέ* abgedruckt ist.

*) Beiträge zur Geschichte u. Topographie Kleinasiens. Abh. d. K. Akad. der Wiss. zu Berlin 1872, S. 49.

**) Daselbst S. 61.

Ein grösseres Dekretbruchstück (Inv. 110), das frei vor dem Tempel lag, wird demselben A. Julius Quadratus gelten, den wir in Pergamon bereits aus einer publicierten Inschrift (C. i. gr. 3548 . 3549) und aus einer in der Unterstadt von uns abgeschriebenen Weihinschrift eines Freigelassenen Διαδούμενος kennen. Das ergänzende Bruchstück dieses schon länger zu Tage liegenden Dekretbruchstücks findet sich in der Smyrnaer Museumszeitschrift II, 1, S. 25, ρισ́, wo es irrig als ein Theil der eben erwähnten Inschrift (C. i. gr.3548) angesehen wird.

Wohlerhalten ist eine Basis (Inv. n. 133) nur mit der Datierung nach den Strategen C. Julius Bassus Claudianus, C. Silius Otacilianus, Tib. Julius Tatianus, T. Flavius Claudianus und P. Aelius Otacilius Moschus.

Mir räthselhaft ist die Zeile ἐπὶ τῶν περὶ auf einer Basis (Inv. n. 108).

Einige Ziegelstempel übergehe ich hier um so mehr, als sie zu keinem bestimmten Bau mit Sicherheit gerechnet werden können.

Bemerkenswerth sind dagegen die inschriftlichen Zeugnisse für Monumente in der Nähe des Tempels, welche noch aus der Königszeit stammen, vor Allem die Inschrift der nordwestlich hinter dem Tempel gelegenen Exedra (Inv. 118) (s. oben S. 204):

Βασιλεὺς] Ἄτταλος βασιλέως Ἀττάλου.

Durch sie wird bezeugt, dass der kleine Bau von König Attalos II. (159—138) errichtet worden ist.

Nahe dabei wurden vier Stücke der Decksimsplatte eines kleinen Monuments gefunden, deren Inschriftreste (Inv. 117) zwar so gering sind, dass ich an einer Lesung verzweifle, die aber durch ihre Formen doch auf die Königszeit zurückweisen, wie ebenfalls (Inv. 116) das in schönen Schriftzügen der Diadochenzeit, wahrscheinlich noch älter als die Exedra, auf dem einzigen gefundenen Werkstücke einer Postament-Deckplatte erhaltene Wort Ἴναχος. Auch von dem Einsatze des Bronzebildes oben auf dieser Platte sind die Spuren noch sichtbar. In welchem Zusammenhange der argivische Flussgott, an den man doch zu denken haben wird, hier aufgestellt war, vermag ich nicht zu sagen.

Wenn die Inschriftenfunde unten am Altare und oben am Tempel es unmöglich machen, den letzteren fernerhin als das Heiligthum der Athena Polias anzusehen, so haben dagegen die Ausgrabungen die Erklärung des Baues als Augusteum lediglich unterstützt. Namentlich sind es die Ueberreste der Kolossalstatuen des Trajan und Hadrian, die in dem eingestürzten Raume der Cella selbst lagen, welche in diesem Sinne Zeugniss ablegen, auch die Nike auf der Kugel im Akroterion rechne ich dahin und der Charakter der Bauformen wird ebenfalls mit dem Erbauungsjahre*) des Augusteums zu Pergamon, 29 v. Chr., am besten zu vereinigen sein. Als ragendes Wahrzeichen der Stadt stellen die Kaisermünzen von Pergamon das Augusteum dar.

Ein Anderes dagegen wird in dieser vorläufigen Nachricht nicht zum Austrage gebracht werden können, ob nämlich das Augusteum als Umbau einer älteren Anlage aufgeführt wurde, wofür man auf den ersten Blick, namentlich bei Betrachtung des eigentlichen Tempelunterbaues und der vorgelegten Terrassenunterwölbung, sich entscheiden könnte, wofür auch die symmetrisch zum Tempel aufgestellten Postamente mit Sitzbänken, das eine von Attalos II. herrührend, zu sprechen scheinen. Dass freilich für das im Nordosten gelegene dieser beiden kleinen Monumente, die

*) Vergleiche Th. Mommsen, Res gestae divi Augusti p. VI.

Versetzung an diesen Platz von einem andern ursprünglichen Standorte her von Raschdorff bei genauer Untersuchung ausser Frage gestellt ist, bricht dem letztern Argumente die Spitze ab. Dass auch sonst bei genauer Prüfung an dem Tempel nicht ein Umbau, sondern Neubau aus einem Gusse wahrzunehmen ist, wird Stiller demnächst ausführlich darlegen. C.

DAS GYMNASIUM

VON RICHARD BOHN.

Schon die Berichte älterer Reisenden, wie Richter, Choiseul-Gouffier und Texier weisen übereinstimmend auf eine grosse Gebäudegruppe hin, welche die unterste grosse nach Süd-Süd-Ost schauende Terrasse der Burg einnahm. Sie deuteten dieselben verschieden; mehrfach glaubte man darin den Palast der Attaliden zu erkennen. Sicher sahen jene bei ihrem Besuch noch mehr als wir heut zu Tage; denn dieser der modernen Stadt so nahe gelegene Punkt war ein bequemer Steinbruch für die verschiedenartigsten Materialien.

Der Gedanke, über die Form und den Zweck dieses Baucomplexes nähere Aufklärung zu erhalten, veranlasste schon im Dezember 1878 eine Recognoscierungs-Grabung, welche sofort interessante Resultate lieferte; man stiess auf eine grosse Säulenhalle, die Basen an ihrem Standplatze, das Gebälk in umherliegenden Stücken noch vorhanden, an dem Architrave Fragmente einer Weihinschrift; auch ein kleiner mit Sculptur geschmückter achtseitiger Altar wurde gefunden. Die nothwendige Concentration aller Arbeitskräfte auf dem Terrain des Altars gestattete es freilich nicht, schon damals diesen Funden weiter nachzugehen. Doch liess die Wichtigkeit, welche die Kenntniss eines, wie wir hoffen durften, sicher datierbaren Baues aus der römischen Zeit für die vergleichende Untersuchung und Bestimmung der pergamenischen Bauten haben musste, es als nothwendig erscheinen, sobald im October 1879 die Arbeiten am grossen Altar beendet waren, die Grabungen hier von Neuem aufzunehmen und wenigstens so weit zu fördern, um Zweck und Zeit der ganzen Anlage, den Zusammenhang ihrer einzelnen Theile und deren Bestimmung erkennen zu können. Es gehört nicht in den Rahmen dieses vorläufigen Berichtes, hier schon auf die Details einzugehen; nur die erreichten allgemeinen Resultate mögen Platz finden.

Eine vorgeschobene Terrasse von 250 Meter Länge und durchschnittlich 70 Meter Breite lehnt sich rückwärts gegen das durch mehrere Reihen mächtiger Mauern gestützte etwa 20 Meter höhere Terrain; westlich und östlich bilden die Burgmauern die Begrenzung. Beiderseits lassen sich Zugänge nachweisen; westlich ist der alte Plattenweg erhalten, im Osten ein gewölbter Thorbogen, durch welchen der Eingang von der unten vorüber führenden Hauptstrasse zur Terrasse geführt haben wird. Die südliche Begrenzung hat durch die türkischen Befestigungen viele Zerstörung erlitten, lässt sich jedoch noch auf grössere Strecken und zwar in verschiedener Construction nachweisen.

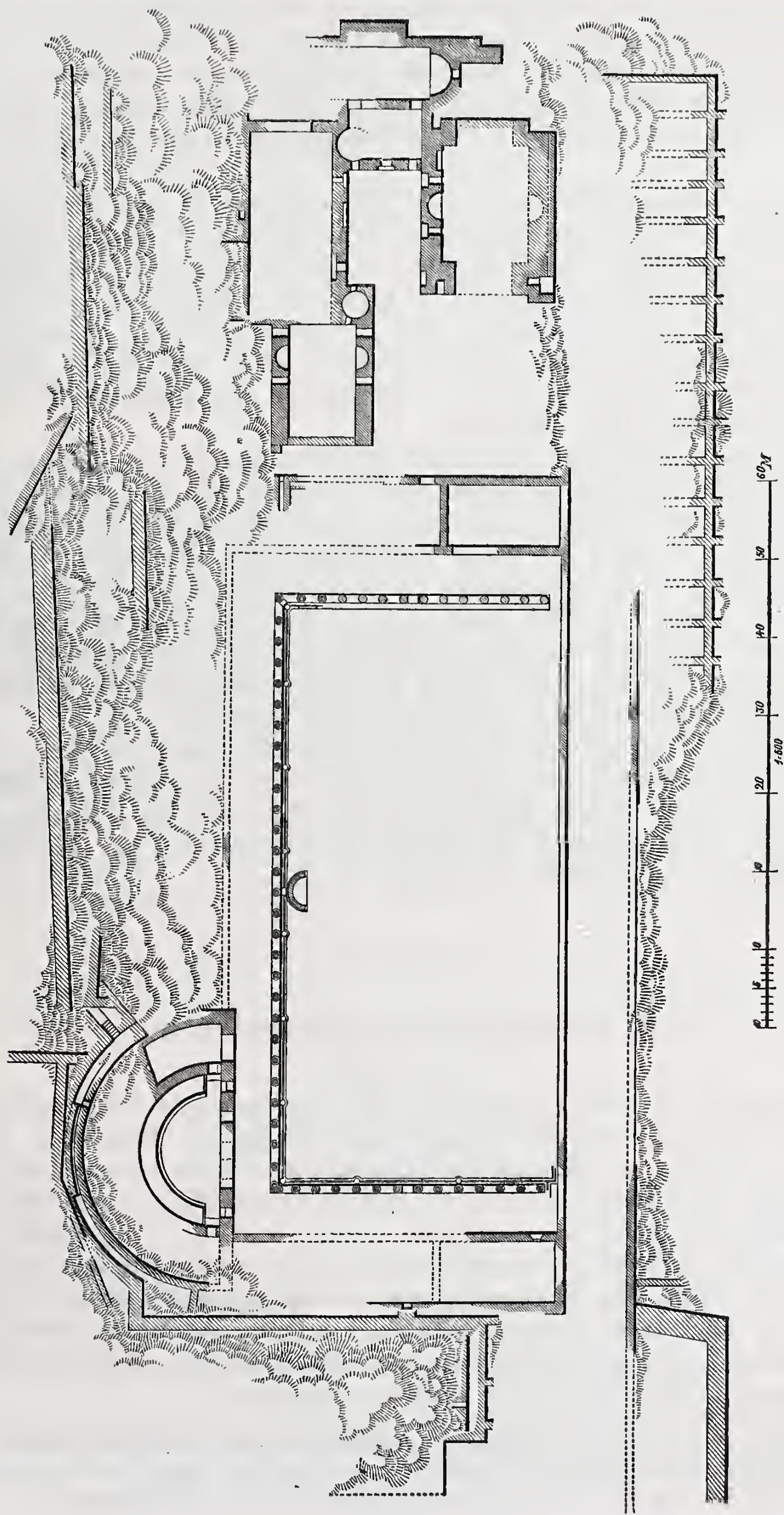
In den westlichen Theil dieser Terrasse tritt der natürliche Fels klippenartig hinein, ist durch Futtermauern ummantelt und war durch Treppen zugänglich gemacht; weiter westlich lehnen sich an ihn kleine Anlagen, in spätrömischer Zeit über-

baut, unmittelbar östlich aber ein grosser vierseitiger Säulenhof. Nach Süden geöffnet, ist derselbe auf den drei andern Seiten durch eine Halle von etwa 5,25 Meter lichter Weite umgeben, an welche sich östlich und westlich noch eine Reihe von Gemächern von nahezu acht Meter Tiefe anschliesst. Die bedeutende Höhe der deckenden Erdmassen in dem nördlichen Theil verhinderte die Durchführung der Untersuchung daselbst; es liess sich nur in der Nordwestecke, im Anschluss an diese Halle, aber nicht in ihrer Hauptaxe gelegen, ein grosses Halbrund erkennen von etwa 36 Meter Durchmesser, welches sich durch eine kräftige auf Pfeilern ruhende Arkadenstellung nach dem Säulengang hin öffnete. Es steigt zum Theil in natürlichen, zum Theil in künstlich durch Gewölbe hergestellten Terrassen zum Berge an, in den es noch ein wenig einschneidet.

Genaueres wissen wir nur über die grosse Halle. Sie umschliesst einen Hof, dessen lichte Ausdehnung von West nach Ost 74,30, von Nord nach Süd 35,60 Meter beträgt; ihre West- und Nordseite haben wir ganz, ihre Ostseite nur zum Theil aufgedeckt. Die Nordwestecke wird durch einen quadratischen Pfeiler mit zwei vorgelegten Halbsäulen gebildet, an welchen sich auf der Westseite 13, auf der Nordseite 28 Säulen, einschliesslich der einfach runden Nordoststütze gerechnet, anschliessen. Auf einem Fundament von Trachyt liegt der durchgehende Stereobat, aus Marmorplatten gebildet, an welche abwechselnd die Säulenbasis angearbeitet ist; diese zeigt die attische Form, einen Trochilus durch je eine Spira mit Stereobat und Schaft verbunden. Letzterer ist glatt, aus zwei Stücken bestehend, mit kleinem Rundstab oben und unten; darüber das korinthische Capitäl mit spitz auslaufendem Abakus; die doppelte Akanthusreihe klingt noch an hellenische Form an. Auf den Capitälen ruhte der Architrav; er zeigt eine dreifache Fascie nach aussen hin, mit Kyma und Lysis, nach innen ist er nur zwiefach fasciert, und durch Kyma mit Abakus geschlossen. Auf der Frontseite trägt die oberste Fascie die lange Dedicationsinschrift, Buchstaben von 0,10 Meter Höhe, im Mittel 0,26 Meter von einander entfernt. Es fand sich weniger davon, als wir gehofft hatten, nur vier Architrave, welche noch vollständig erhalten waren, dreizehn andre mehr oder minder fragmentiert. Ueber dem Architrav folgte der Fries mit dem bekannten Schema der starren aufrechtstehenden schmucklosen Blätter, welcher dann zu dem Zahnschnittgeison überleitet; die Oberfläche der nicht wasserbergenden Sima weist durch Standspuren auf eine weitere Folge von Baugliedern hin.

Bei der ganzen Architektur zeigt sich eine gewisse Ungleichmässigkeit in der Profilierung wie in den Massen. Es ist daher schwer, feste Messungsresultate zu gewinnen; man kann nur mit Mittelwerthen operieren. So beträgt die Axenweite der Nordhalle im Mittel 2,68 Meter, die der Westseite 2,61 Meter. Dem unteren Säulendurchmesser von 0,74 Meter entspricht die Gesammthöhe als das zehnfache davon, also 7,40 Meter, wovon ⅙ auf das Gebälk, ⅚ auf die Säule kommen. Es sei hier auch auf die Einheit hingewiesen, welche allen diesen Massen zu Grunde liegt. Wir erkennen unschwer darin den römischen Fuss = 0,2957 Meter, und werden die mittlere Axenweite dann auf 9 Fuss, den Säulendurchmesser auf 2½ Fuss, die Gesammthöhe auf 25 Fuss u. s. w. bestimmen können; auch für die Grösse des ganzen Hofes wird sich die Länge von 250 Fuss, die Breite von 120 Fuss annehmen lassen.

Dass wenigstens über einem Theil der unteren Stützenreihe, bezüglich über der Wand dahinter, eine zweite niedrige Säulenreihe vorhanden war, ist zunächst nur durch eine combinierte Eckstütze, einige Architravfragmente und ein zweites Consolen-Geison mit Wasserspeiern gesichert.



Das Gymnasium.

Die Halle selbst war mit Platten gepflastert. Wie der Fussboden des Hofes hergestellt war, wissen wir nicht; rings um ihn lief jedoch eine Regenrinne, mit zahlreichen Schöpflöchern versehen. Vor der mittelsten Säule der Vorhalle steht eine halbkreisförmige jetzt bis auf den Fussboden zerstörte Anlage von etwa 5,20 Meter Durchmesser; nahe bei ihr wurde der oben erwähnte achtseitige Altar oder Unterbau gefunden.

Oestlich an diese Halle schliesst sich eine Reihe von kleinern Gemächern und grössern Sälen, mit Nischen u. s. w. Zum Theil ragen die Mauern noch über der Erde hervor und zeigen die für römische Bauten in Pergamon charakteristische Structur aus kleinen Trachytwürfeln in der Front, mit unregelmässigem Kernmauerwerk aus Bruch- und Lesesteinen bei reichlichem Mörtelverbrauch. Nur die Ecken sind aus grössern Quadern gebildet, und die Wände waren einst auf das reichste mit verschiedenfarbigem Marmor incrustiert. — Südlich von dem gesammten Baucomplex zieht sich ein langer schmaler Gang hin.

Hätte schon die gesammte Disposition darauf führen können, in dieser Anlage ein Gymnasium zu erkennen, so wurde dieses durch mehrere in ihm gemachte epigraphische Einzelfunde zur Gewissheit. Obwohl ältere Baulichkeiten theilweise hineingezogen sind, so ist doch das Ganze in der Hauptsache eine Schöpfung aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts. Es zeigt sich jedoch sowohl in der Anordnung der Säle wie in der Halle, dass auch in späterer Zeit Umbauten stattgefunden haben müssen. Auf dem Hofe waren unmittelbar vor den Säulen zahlreiche Statuen aufgestellt, zu deren Basen hin und wieder ältere Inschriftsteine benutzt wurden, zum Theil als Fundamente, zum Theil zu rohen Profilen verarbeitet.

Wie lange das Gymnasium in Benutzung gewesen, wissen wir nicht. Als die oberen Bautheile eingestürzt waren, richteten sich spätere Geschlechter mit dem alten Material zwischen den unteren Säulen und in den Sälen ein, bis auch diese Nachbauten in einer uns unbekannten Zeit dahinsanken und unter den von oben stets aufs Neue herabgeschwemmten Erdmassen begraben wurden.

DIE INSCHRIFTEN VOM GYMNASIUM

VON H. G. LOLLING.

Es waren bereits früher mehrere, wie man jetzt sieht, auf das neuaufgedeckte Gymnasium bezügliche Inschriften bekannt; von den bei der Ausgrabung neu gefundenen sind mehrere, die nicht auf das Gebäude Bezug haben, anderswoher herbeigeschleppt und als Material verbaut, die meisten hängen theils enger theils loser mit der Bestimmung des Baues zusammen.

Die zuletzt im *Μουσεῖον καὶ βιβλιοθήκη τῆς εὐαγγ. σχολῆς* 1875—76, S. 6 publicierte Inschrift, welche Tiberius Claudius Vetus *κτίστη[ν] τοῦ ἀλειπτηρίου τοῦ ἐ[ν τῷ] τῶν νέων γυμνασίῳ* nennt, fand sich nach Herrn Rallis zuverlässiger Angabe südlich unterhalb der Mauer unterm Gymnasium, darf also auf dies bezogen werden und lehrt, dass wir es mit dem Gymnasium der *νέοι**) zu thun haben.

*) Die an den Uebungen der Gymnasien Theilnehmenden zerfielen in Pergamon wie in andern kleinasiatischen Städten in Knaben (*παῖδες*) Jünglinge (*ἔφηβοι*) und junge Bürger (*νέοι*); die Stelle des oder der Gymnasien der Unterstadt ist noch nicht festgestellt.

Eine zweite Inschrift, welche einen Theil des in Rede stehenden Gymnasiums nennt, ist *Μουσεῖον* etc. S. 22 fg. mitgetheilt; in ihr wird erwähnt, dass dem Gymnasiarchen Metrodoros *ἐν τῇ παρα[δρο]μίδι τοῦ γυμνασίου* und zwar, wie aus dem Zusammenhang hervorgeht, des der *νέοι*, eine Bronzestatue errichtet werden solle.

Endlich ist hier noch eine dritte Inschrift zu erwähnen, nämlich die *Μουσεῖον* etc. S. 24 zuletzt publicierte; in ihr wird ein sonst*) nicht weiter bekannter Claudius Lupianus als [*ἱδρυτὴς τῆς*] *στοᾶς τ*[*ῆ*]*ς ἐν τῷ τῶν νέων* [*γυμνασίῳ*] bezeichnet.

Unter der *στοά* des in Rede stehenden Gymnasions ist nun offenbar die den Westtheil der neuaufgedeckten Bauanlage einnehmende, einen länglich viereckigen Hof einschliessende Säulenstellung gemeint.

Die bei den Ausgrabungen neu gefundenen Inschriften stammen sämmtlich aus diesem Westtheil der Anlage. Von besonderer Wichtigkeit ist unter ihnen die in grossen Buchstaben eingemeisselte

I. BAUINSCHRIFT.

Sie befand sich auf der dem Hofe zugekehrten Seite der Epistyle. Die uns erhaltenen Theile der Inschrift stehen auf 4 ganzen Epistylblöcken und 13 Epistylfragmenten; diese sämmtlichen Inschriftblöcke gehören wohl mit Ausnahme eines kleinen Bruchstücks der Nordseite an; von der West- und Ostseite sind abgesehen von eben jenem Bruchstück keine Epistyle gefunden. Der Haupttheil der uns vorliegenden Inschriftfragmente gehört der Mitte der ganzen Inschrift an. Er enthält die Namen von Personen, welche grössere Summen Geldes (in Myriaden und Chiliaden von Denaren angegeben) zum Bau der Halle gestiftet haben; voran steht derjenige, welcher die bedeutendste, zuzweit, der die zweitgrösste Summe gegeben hat u. s. w.; den Stiftern ist der Titel des Amtes beigefügt, das sie zur Zeit der Widmung bekleideten, z. B. *ἀρχιερεὺς* und *πρύτανις*. Der oben genannte Claudius Lupianus erscheint an zweiter Stelle, weiterhin ein Flavius Atticus. Dem Schriftcharakter und den übrigen Indicien nach gehört die Inschrift etwa in den Anfang oder die erste Hälfte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts (Inventar 6).

II. GYMNASIARCHEN-INSCHRIFTEN.

No. 2. (Inventar 122). Weisser Marmor. Am türkischen Thurme unter der Südterrasse vermauert. Abschrift von Bohn, verglichen von Conze. C. J. Gr. II, 3550.

Ὁ δῆμος ἐτίμησεν
Μενέστρατον Μήνιδος τὸν καὶ
Τρύφωνα γυμνασιαρχήσαντα καλῶς

No. 3. (Inventar 125). Weisser Marmor. „Auf runder Basis, deren oberer Durchmesser 0,83 beträgt. Gefunden in der Nordwestecke der Säulenhalle. Der Eckpfeiler war darauf gestürzt und hatte das Stück mit dem Anfang der zwei ersten Zeilen herausgechlagen; als der Pfeiler stürzte, stand also die Basis schon mit der Inschrift halb rückwärts gekehrt, gewiss nicht wie ursprünglich. Ausserdem stand sie auch ohne Basis und auf Schutterde und die durch die Inschrift und

*) Aus derselben Familie ist gewiss auch der Lebas-Waddington P. V. Asie mineure S. 412 1723b genannte *Π. Κυ. Μείδων Λουπιανός*, der geehrt wird *διὰ γένος καὶ προγονικὰς καὶ πατρῴας ἀρχάς*.

die Richtung der Fusspuren der Statue bezeichnete Vorderseite war der ersten Säule der Westseite (von dem Eckpfeiler aus gerechnet) fast direct zugekehrt." Abschrift von Conze.

Ὁ δῆμος ἐτίμησεν Ἀπολλόδωρον Πύρρου
χρυσῷ στεφάνῳ καὶ εἰκόνι χαλκῇ
ἀ[ρετ]ῆ[ς] ἕνεκεν καὶ εὐνοίας τῆς εἰς ἑαυτὸν
καὶ διὰ τὸ γυμνασιαρχήσαντα
καλῶς καὶ ἐνδόξως ἀναστραφῆναι.

Diese Belobigung giebt deutlich zu verstehen, dass das erste Motiv der Aufstellung einer Ehrenstatue, welche den Apollodoros, Sohn des Pyrrhos, darstellte, nicht sein Gymnasiarchenamt war; auch dass die Statue nicht aus Marmor, sondern aus Bronze bestand, ferner noch die Hinzufügung eines in einem goldenen Kranze bestehenden Ehrengeschenkes, sowie die Berufung auf das der Bürgerschaft gehegte Wohlwollen und die ausdrückliche Bemerkung über den Ruhm seiner Gymnasiarchie; alles dies zusammengenommen lässt keinen Zweifel darüber, dass Apollodoros kein gewöhnlicher Gymnasiarch, sondern ein auch in anderer Beziehung hervorragender Pergamener gewesen ist. Nun ist es offenbar kein Zufall, dass wir aus der Zeit, in welche die Inschrift gesetzt werden darf, nämlich aus dem ersten vorchristlichen Jahrhundert einen Pergamener Apollodoros kennen, auf den die obigen Beziehungen auf's Genaueste passen.

Apollodoros mit dem Beinamen *ο ῥήτωρ*, dessen Vater wir erst durch vorstehende Inschrift kennen lernen, ist bekannt als Stifter einer angesehenen nach ihm benannten Rhetorenschule und als Lehrer des jungen Octavian in griechischer Weisheit (Str. XIII. c. 625; Sueton. Octav. c. 89 u. a.). Da er um 44 v. Chr. bereits ein bejahrter Mann war, wird er in den letzten Decennien des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts geboren sein und mag sein Gymnasiarchenamt etwa um 70 v. Chr. bekleidet haben. Als Gymnasiarch und in ähnlichen Chargen fand er die beste Gelegenheit, seinen Ruf als Lehrer der Rhetorik zu begründen, den er in Rom noch mehr befestigte und erhöhte; die Errichtung seiner Ehrenstatue, auf deren Basis wir die ausdrückliche auch schon durch den Aufstellungsort nahe gelegte Hinweisung auf sein Gymnasiarchenamt finden, fällt offenbar in diese spätere Periode seines Lebens, also etwa um die Mitte des letzten Jahrhunderts v. Chr.

III. EPHEBEN-INSCHRIFTEN.

1. NAMENSVERZEICHNISSE.

No. 4. (Inventar 12). Weisser Marmor. Rechts und unten Rand erhalten. Lg. 0,18, br. 0,26, d. 0,11. Gefunden im Schutt über dem Hemikyklion. Nach meiner Abschrift.

. . . .
Ἀπ[ολλωνίου?
. . . . *σαμα* . . . .
Ἀπολλόδ?]ωρος [Ἀ? . .
Μέν]ανδρος Μεν[άνδρου
Ἀσ]κληπίδης Δα[μίππου?
Πολεμαῖος Ἰσιδώ[ρου

Μ]ένανδρος Ἰκά[ρου od. *Ἰκαδίου?*
Φίλ[οι
Ἀπολλωνίδης Ἡ]ρακλείου?

Es ist ein Verzeichniss von Epheben, wie sie am Ende jedes Jahres auf grossen Steinplatten eingetragen zu werden pflegten. An unseren Stein stiessen rechts und unten, wahrscheinlich auch nach oben andere mit den Fortsetzungen an.

Die kleinasiatischen Epheheninstitute waren im Wesentlichen den griechischen (namentlich den athenischen) genau nachgebildet; wie in diesen so häufig, finden wir nach der vorstehenden Inschrift auch in Pergamon nach Aufzählung der Hauptanzahl einige Epheben unter dem besondern Titel „*φίλοι*“ (es ist ungewiss ob mit einem Zusatz wie *φίλοι καὶ συνέφηβοι* oder *φίλοι καὶ συστάται*) besonders aufgeführt.

No. 5. (Inventar 10). Weisser Marmor. Links und oben Rand erhalten. Lg. 0,11 br. 0,175, d. 0,11. Gegenüber dem Traggewölbe der grossen Exedra im Schutt gefunden. Nach meiner Abschrift. In Zeile 1 sind die beiden ersten Buchstaben unsicher.

Τροφάν[ωρ? τοῦ δεῖνος, Μη-
νόφαντος Ἀσ[κληπιάδου, Μέ-
νανδρος Με[νάνδρου, Με-
νεκράτη[ς τοῦ δεῖνος . ., Χαρ- od. *Περ* od. *Φρασ-*
ικλείδης [τοῦ δεῖνος . ., Ἀσ-
κληπιά[δης τοῦ δεῖνος etc.

Verzeichniss von Namen, ohne Zweifel von Epheben; der Inschriftblock gehörte dann wiederum zu einem die Epheben eines Jahres aufzählenden Dokumente.

2. SIEGERBASEN.

No. 6. (Inventar 136). Weisser Marmor. „In einer Basis vor Säule 13 von Osten her im Gymnasion verbaut und zwar kopfüber gestellt.“ Abschrift von Bohn.

Ὁ δῆμος
Ἱππόλοχον Ἀσκληπιάδου νικήσαντα
παῖδας πάλην καὶ παγκράτιον
ἀγενείους πάλην καὶ παγκράτιον
ἄνδρας πάλην καί παγκράτιον,
ἐπιδόντα δὲ ἑατὸν καὶ εἰς Ῥώμην ὑπὲρ
τῆς πατρίδος ἐπὶ τοὺς τῶν ἡγουμένων ἀγῶνας.

Nach dieser Inschrift hatte Hippoloches, Sohn des Asklepiades aus Pergamon, in seiner Vaterstadt nach einander zuerst als Knabe, dann als Jüngling, endlich als Mann als Ringer und Pankratiast in den für die drei Altersstufen angesetzten Wettkämpfen gesiegt. Den Anlass zur Errichtung seiner Ehrenbasis gab aber wohl sein in den zu Rom gefeierten Spielen davongetragener Sieg, der wegen des für die Reise nöthigen Aufwandes als eine Art freiwilliger auch der Vaterstadt zur Ehre gereichenden Leistung (*ἐπίδοσις*) angesehen werden konnte. Unter den zu Rom gefeierten Spielen, an denen sich nach dem Zeugniss der Inschriften auch Hellenen betheiligten, ragten vor allen die *Καπετώλια* hervor.

No. 7. (Inventar 8). Weisser Marmor. 2 Fragmente, *a* lg. und br. 0,40, *b* lg. und br. 0,25; Dicke der beiden Stücke 0,13. Beide Stücke sind nicht weit von einander ebenfalls dem Traggewölbe der grossen Exedra gegenüber gefunden worden. Nach meiner Abschrift.

Μένι?]ππον Ἀσκληπιάδου Γλύκω[να νικήσαντα
Ὀλύμ]πια Πύθια Ἄκτια, ἄνδρα[ς δόλιχον oder eine andere Kampfart
ἀγενείους] παγκράτιον, Ἴσθμια, [Πανελλήνια? oder *Παναθήναια?*
Νέμεια ἐν] Ἄργει δὶς κατ[ὰ τὸ ἑξῆς
καὶ τοὺς λοι]ποὺς ἱεροὺς [ἀγῶνας ἐν
τε τῇ Ἀσ]ίᾳ καὶ [ἐν τῇ Ἑλλάδι.

Auf Ehrenbasen von Epheben finden wir öfters die Siege in zwei grossen Abtheilungen aufgezählt, von denen die erstere die Siege in Festspielen mit religiösem Charakter (*ἱεροὶ ἀγῶνες*) und von grösserer Bedeutung, die zweite solche enthält, die an Festen mehr landschaftlichen oder städtischen Charakters davon getragen wurden. Die vorstehende Inschrift lehrt, dass Menippos (?) mit dem Beinamen Glykon (denn so scheint mit Hinblick auf eine zweite Inschrift vom Gymnasium, s. u. No. 8, und Beispiele wie Le Bas-Waddington Sect. XIII. Add. II Carie (Aphrodisias) 1614 der Name des Siegers festgestellt werden zu müssen) in den sämmtlichen damals vorhandenen „heiligen" Spielen, von denen die vornehmsten mit den Kampfarten aufgezählt werden, den Sieg davongetragen hat.

Die Ergänzungen sind zum Theil nur dem Sinne nach gemacht, da sich nicht feststellen lässt, wie viel am Ende der Zeilen fehlt. Die Ergänzung am Schluss der dritten Zeile setzt voraus, dass, womit der Schriftcharakter übereinstimmt, die Abfassung der Inschrift in die hadrianische oder nachhadrianische Zeit fällt, denn die Feier der Panhellenien (in Athen) wurde erst durch Kaiser Hadrian eingeführt. Gewiss war hinzugefügt, von wem die Errichtung der Ehrenbasis herrührte.

No. 8. (Inventar 145). Bläulicher Marmor. Oben, rechts und unten Rand erhalten. Das erhaltene Stück ist lang 0,34, h. 0,225, d. 0,35. „Obenauf Standspur eines Fusses von einem Bronzestandbilde." Im Südwesten im Gymnasion gefunden. Nachlässige Schrift. Abschrift von Bohn und Conze.

Ὁ δῆμος ἐτί]μησεν
(Μέν?)ιππον Ἀσκλ]ηπιάδου Γλύκωνα
παῖδα πρεσβύ- od. *νεώ]τερον νικήσαντα*
παῖδας πάλην?] ἀγενείους παγκρ-
άτιον μιᾷ ἡμ]έρᾳ πρῶτον τῶν
Περγαμην?]ῶν

Für die Herstellung des Namens ist No. 7 herangezogen, welche, wie es scheint, ein Verzeichniss aller oder der wichtigsten Siege enthält, die Glykon in seinem Leben davongetragen hat, während unsere Inschrift vermuthlich nur diejenigen umfasst, mit denen er in den Wettkämpfen seiner Heimath unter den Landsleuten seine glänzende Siegerlaufbahn eröffnete. Die Herstellung der Anfänge von Zeile 3 und Zeile 6 ist sehr unsicher, in der letzteren namentlich deshalb, weil wir nicht bestimmen können wie viel fehlt; in Zeile 3 würde beispielsweise *παῖδα πρεσβύ]τερον* die Lücke genau füllen.

Für die letzte Zeile bieten sich mehrere Ergänzungen dar, z. B. ἀπ' αἰῶνος ἀγενε]ίων und das in den Text Gesetzte.

Von den übrigen in Gymnasien gefundenen, aber in keiner ersichtlichen Beziehung zu demselben stehenden Inschriften erwähne ich

IV. EHRENBASEN.

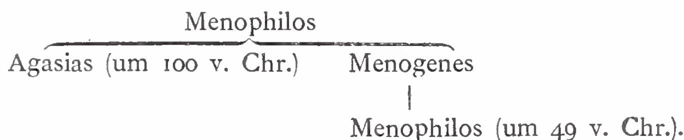
No. 9. (Inventar 11). Blauschwarzer Steinwürfel. Br. o. 58, h. 0,55, d. 0,53. Ein grosses und ein kleines Fragment, die Enden von Z. 2—5 sind mit der Ecke rechts oben verloren gegangen. Beide Fragmente wurden dem erwähnten Traggewölbe gegenüber hart am Aussenrande des Stylobats umgestürzt, vielleicht in der Nähe des ursprünglichen Aufstellungsortes gefunden. „Die ersten vier Zeilen stehen in Rasur; der Stein ist sonst fein geglättet und rührt von einem ältern Denkmal her. Die Schrift ist unsicher, schlecht; so auch die zwar nicht in Rasur stehende Künstlerinschrift; sie gehört dem Character nach zu der ganzen übrigen Schrift.“ Conze. Nach meiner Abschrift.

Ὁ δῆ[μ]ος
Λεύκιον Ἀντώ[ν]ιον Μ[άρκου υἱὸν ἀντι-
ταμίαν καὶ ἀντιστράτη[γον τὸν πάτρω-
να καὶ σωτῆρα δικαιοδο[τήσαντα τὴν
ἐπαρχείαν καθαρῶς καὶ δι[καίως καὶ
ὁσίως.
Μηνόφιλος Μηνογένου ἐποίει.

Der Geehrte, L. Antonius Sohn des Marcus, ist der bekannte von Cicero verhöhnte und zugleich sehr gefürchtete Bruder des Triumvirs M. Antonius. Auch bei Joseph, Ant. XIV, 10, 17 (ein Erlass von ihm an die Einwohner von Sardes) ist er ἀντιταμίας καὶ ἀντιστράτηγος. Die Ergänzung πάτρω]να stützt sich u. a. auf die durch Cic. Phil. VI, Cap. 4 und 5 (vgl. VII, Cap. 6) bekannte Thatsache, dass dem Lucius in Rom selbst mehrere Statuen gesetzt waren, auf deren Basen er als *patronus* gepriesen war (auf einer vergoldeten Reiterstatue z. B. quinque et triginta tribus patrono). Da L. Antonius i. J. 704 der Stadt Rom = 50 v. Chr. Quaestor war, sein Amt als Proquaestor (mit der Macht eines Praetors) also ins Jahr 705 = 49 v. Chr. fällt (vgl. Waddington Fastes des provinces asiatiques No. 33 und 34), so sehen wir, dass die Aufstellung seiner Statue und die Eintragung der vorstehenden Inschrift entweder in dies Jahr 49 oder die nächstfolgende Zeit gesetzt werden muss; gewiss geschah es noch während seiner Anwesenheit in Asien. Nach dem perusinischen Kriege, dessen Hauptheld er bekanntlich ist (714 der Stadt = 40 v. Chr.), verschwindet er aus der Geschichte; gewiss ist er bald darauf gestorben oder ermordet. Es unterliegt keinem Zweifel, dass seine Statue in Pergamon nicht lange stand; jedenfalls kann sie nicht lange nach der Schlacht bei Aktion (31 v. Chr.) aufgestellt geblieben sein, nach welcher Octavian bekanntlich nach Asien ging. Am Ehesten wird man in Pergamon, wo man dem Augustus schon 29 v. Chr. einen Tempel errichtete, das Andenken an die seinen Gegnern dargebrachten Huldigungen getilgt haben. Der Block trug übrigens schon früher eine, wie es scheint, um eine Zeile kürzere Inschrift.

Die z. B. bei den zahlreichen Basen der Athenepriesterinnen nicht vorkommende

Hinzufügung des Künstlernamens begünstigt die Vermuthung, dass die Statue des Antonius keine gewöhnliche Fabrikarbeit war. Ich halte es für möglich, wenn auch keineswegs für ausgemacht, dass der Künstler Menophilos, Sohn des Menogenes*), ein Verwandter des um 100 v. Chr. (C. I. Gr. 2285 b) thätigen Agasias, Sohnes des Menophilos, aus dem nahen Ephesos war und schlage vermuthungsweise folgenden Stammbaum vor:



Die Nichterwähnung seiner Heimath mag damit zusammenhängen, dass er aus einer bekannten Künstlerfamilie stammte.

No. 10. (Inventar 138). Bläulicher Marmor. Lg. 0,61, h. 0,38, d. 0,32. Liegt neben einer Basis vor einer Säule in der Halle des Gymnasiums. Abschrift von Bohn.

Ὁ δῆμος ἐτίμησεν
Παῦλον Φάβιον Κοΐντου
υἱὸν Μάξιμον πάσης
ἀρετῆς ἕνεκα.

Paulus Fabius Maximus, Sohn des Quintus, ein Nachkomme des berühmten Fabius Maximus, ist gewiss der Paulus Fabius Maximus, den wir unter dem dritten Consulpaar des Jahres finden, in welchem Augustus zum dreizehnten Mal das Tribunat bekleidete (11 vor Chr.). Er wird in den *Res gestae Divi Augusti* Cap. 6 erwähnt (C. I. L. III, 2, S. 775 = Waddington zu Lebas, Partie V. Asie mineure, S. 292, 1194b: Fragment aus Apollonia). Ein Grund, weshalb ihm die Pergamener eine Statue errichteten, lässt sich nicht angeben; die Laufbahn des Mannes, dessen Familie auch noch in der folgenden Kaiserzeit von dem Ruhme der Vorfahren zehrte (nach Seneca und Juvenal), ist gänzlich unbekannt.

No. 11. (Inventar 135). Weisser Marmor 2 Fragmente. „Im Gymnasion in eine Basis vor der sechsten (incl. Eckpfeiler gerechnet) Säule von Westen her verbaut". Abschrift von Bohn.

[Ὁ δῆμος]
Μά[ρκον τοῦ δεῖνος]
υἱὸ[ν πάσης ἀρετῆς ἕνεκ]εν.

No. 12. (Inventar 143). Weisser Marmor. Platte, 0,20 br. erhalten, oben und rechts Rand vorhanden. Im Gymnasium gefunden. Abschrift von Conze.

Ὁ δῆμος ὁ Περγαμηνῶ]ν ἐτείμη-
σεν τὸν δεῖνα] Δίωνος
. . . . . .] ος τὸν
ἑαυτοῦ εὐεργέτην τ]ῆς πρ[ὸς
[τὸν δῆμον εὐνοίας ἕνεκα]

*) Einen Künstler Menogenes unbestimmter Zeit und Herkunft kennen wir aus Plin. N. H. XXXIV 88: *Menogenes quadrigis (spectatur)*.

Aus der ersten Zeile geht hervor, dass es sich um eine von Staatswegen errichtete Ehrenbasis (mit Statue) handelt.

No. 13. (Inventar 126). Weisser Marmor. Oblonger Stein. „Am Ostende der Stoa des Gymnasiums gefunden". Abschrift von Conze.

Ὁ δῆμος
ὁ Ἀθηναίων
τὸν δῆμον
τὸν Περγαμηνῶν.

Es ist nicht zu ersehen, wodurch die Athener veranlasst sind, der Gemeinde von Pergamon eine Ehrenbasis zu errichten, doch gab es in römischer Zeit gewiss öfters solche Veranlassungen, und es ist wohl möglich, dass eine der pergamenischen entsprechende Ehrenbasis auch in Athen aufgestellt wurde.

V. INSCHRIFTEN VERSCHIEDENEN INHALTS.

No. 14. (Inventar 137). Bläulicher Marmor. „In einer Basis vor der achten Säule von Osten her verbaut und zwar kopfüber. Schriftcharacter etwa gleich den Inschriften der Gigantomachie". Abschrift von Bohn. Die zweite Zeile hat etwas kleinere Buchstaben.

Θήρων Βοιώτιος
ἐποίησεν

Wie schon aus dem Schriftcharakter und dem Gebrauch von *ἐποίησεν* (das z. B. in der Künstlerinschrift des Menophilos oben No. 9 angewandte Imperfect wird bei Sculpturwerken erst etwa seit der Mitte des II. Jahrhunderts v. Chr. wieder häufig) hervorgeht, ist die vorstehende Inschrift, welche Theron aus Böotien als Künstler eines uns nicht bekannten Werkes nennt, eine der älteren unter den pergamenischen Inschriften. Daraus dass der Künstler sich einfach einen Böotier und nicht seine Vaterstadt nennt, lässt sich kein chronologischer Anhalt gewinnen, da es allgemeine Sitte war, dass fremde Künstler in ihren Heimathsangaben nur die Landschaft nicht aber den engern Heimatsbezirk nannten. Einen scheinbar genaueren Anhalt gewinnen wir auf anderem Wege. Bei Paus. VI, 14, 11 wird berichtet, dass der Böotier Theron eine Statue des Messeniers Gorgos, Sohn des Eukletos, Siegers im Pentathlon, welche in Olympia aufgestellt war, verfertigt habe. Brunn (K. G. I, 296 fg.) hat wahrscheinlich zu machen gesucht, dass dies bald nach der Wiederherstellung des messenischen Staates, also etwa um die Mitte des IV. Jahrhunderts oder bald nachher geschehen sei. Da aber der Theron von Olympia mit dem von Pergamon identisch ist und auch hier die Basis die Statue eines Athleten getragen zu haben scheint (wenigstens weist der Fundort darauf hin), so würden wir zur Annahme gedrängt, dass die Südterrasse der pergamenischen Burg schon zur angegebenen Zeit eine ihrer späteren gleiche oder ähnliche Verwendung gehabt habe. Dieser Annahme ist aber die Geschichte der pergamenischen Burg entschieden ungünstig, auch weist uns die Form des Σ in spätere Zeit. Theron fällt gewiss in die Zeit, aus welcher die Gigantomachie stammt (s. o. S. 198).

No. 15. (Inventar 127. 151). Die Inschriften sind quer über die Canneluren einer westlich in der Gymnasiumshalle liegenden dorischen Säule aus porösem Stein geschrieben. Nach gemeinsamer Abschrift von Bohn und Conze.

Ἀσκληπιάδου
τοῦ [Μ]ύρωνος
(? Κύρωνος, Πύρωνος
Τύρωνος?)
Μενίππου
Δημ[. . .
Δ[? η . . μ . .

Ἀ] . .
[Δ]εωμήδου?
Μένητος?
Ἀρτεμιδώρ[ου
τ]οῦ Μαινα . . .

Diese Inschrift rührt gewiss ebensowenig von irgend einer Behörde her, wie die durchaus ähnliche bei Conze Reise auf den Inseln des thrakischen Meeres Taf. XVI, 8 (vgl. S. 30) aus Thasos, welche der Herausgeber mit C. I. Gr. II add. n. 2656b vergleicht. Letzteres sind Inschriften aus Halicarnass, welche wie die thasische und unsere auf Säulenschaften eingekratzte Namensverzeichnisse enthalten, wohl alles müssige Kritzeleien. Die Inschrift der pergamenischen Säule, die übrigens nur zum Theil entziffert ist, zeigt wie die thasische Züge des spätesten Alterthums. Die Namen, scheint es, stehen wie bei den Inschriften aus Halicarnass durchgehends im Genitiv, ob wie dort immer der Vatername hinzugefügt ist, bleibt noch ungewiss, ist aber wenigstens höchst wahrscheinlich.

No. 16. (Inventar 124). Weisser Marmor. Br. 0,21, die Schriftfläche 0,545 hoch. Schlechte Schrift. Gefunden auf der Südterrasse östlich von der grossen Rundnische. Abschrift von Bohn, verglichen von Conze.

Ἀρτεμίδωρος
καὶ Τροφίμη τέ-
κνῳ γλυκυτ[ά-
τῳ Δημητρίᾳ)*
μνείας χάριν.

[Ἠλ]πίσαμεν τέ-
κνον παστοῖ-
σι καλοῖς ἀπο-
δοῦναι καὶ ἐν
θαλάμοισιν
ἰδεῖν φερνήν
τε ἀποδοῦνα[ι
ὥς ἔθος (ἀὶν statt *αἰὲν?) γο-*
νέεσσι, ἀλλὰ δ' ὁ

*) In der Abschrift steht *ΔΗΜΗΡΙΑ*, vielleicht ein Versehen der Steinmetzen.

δαίμων μηδ᾽
ἐλεήσας σοῦ
γονέας ἥρπ[α(σε?)
σ᾽ αἰφνιδίως.

Diese aus dem spätern, aber noch heidnischen Alterthum stammende und erst in noch vielleicht bedeutend späterer Zeit zur Gymnasiumterrasse verschleppte Grabinschrift der Demetria, Tochter des Artemidoros und der Trophime, gehört ihrem zweiten Theile nach zu jener zahlreichen Klasse von Inschriften niederer Leute, in denen der Versuch mit Hülfe von Reminiscenzen aus Inschriften ähnlichen Inhalts Verse herzustellen kläglich misglückt ist. Die Eltern klagen, dass der Dämon (Todesengel) weder mit der Jugend der Demetria noch mit ihnen selbst Mitleid gehabt hat.

Eine Anzahl von kleineren Inschriftfragmenten, sowie die im Gymnasium gefundenen Ziegelstempel mögen einstweilen übergangen werden.

Das grosse Hauptziel unserer Ausgrabungen und sonstigen Arbeiten in Pergamon war das Prachtmonument des Altarbaues gewesen; das Augusteum und das Gymnasium waren hinzugekommen, aber als die Thätigkeit einmal im Gange war, sah man sich unwillkürlich immer weitergezogen. Wir bewegten uns ja auf dem Platze einer der bedeutendsten Städte der hellenistisch-römischen Zeit, von deren Resten immerhin manches den Verwüstungen der Nachwohner Stand gehalten hat und viel mehr der Boden sichtlich noch birgt, ohne dass eine genügende technische und wissenschaftliche Untersuchung auch nur an einer einzigen Stelle bis dahin durchgeführt worden wäre. So war es unwiderstehlich lockend, ausser dem, was uns zunächst beschäftigte und wirklich erledigt werden musste, durch Betrachtung, durch rasche messende und photographische Aufnahmen, auch durch kleine Versuchsgrabungen sich über die Möglichkeit weiterer Resultate an andern Stellen zu orientieren. Neben unserer nächsten Aufgabe schwebte uns bald eine umfassende Endaufgabe vor, der wir wenigstens vorbereitend schon jetzt zustreben konnten und welche den Vorsatz nährte auf lange hin, wie es uns gegeben sein möchte, Pergamon nicht ausser Augen zu lassen. Das topographisch-monumentale Bild der alten Stadt in den verschiedenen Phasen ihres Bestehens ist in festeren Zügen, als frühere Zerrbilder und Skizzen es bieten, nach und nach herauszuarbeiten.

Nur als eine glänzende Einzelheit dieses Ganzen erschien nunmehr, was wir vom Altarbau ans Licht gebracht, und was wir ziemlich abschliessend am Augusteum und wenigstens bis zur Haupterklärung des Baues am Gymnasium durch eigentliche Ausgrabung hatten fördern können. Bis zu Ausgrabungen durften wir ausserhalb der Burghöhe, um Zersplitterung zu vermeiden, nicht vorgehen. Nur westlich vom Augusteum in grader Linie auf das Stadtmauerthor hinab wurde auf halber Höhe des Burgabhanges mit ein paar Tagewerken eine in den Felsen gearbeitete Cultusstätte frei gelegt, und in der Ebene liess Humann unweit des Asklepiostempelplatzes einige Versuchsgräben ziehen. Theile mit buntem Marmorbelag ausgestatteter Bauten kamen

dabei zum Vorschein. Hier wird ja in römischer Zeit ein wohlhabendes Quartier gewesen sein.

Im Theater brauchte man nur in die Grube der heutigen Steinbrecher hineinzukriechen, um die alten Marmorsessel noch an ihrem Platze zu erkennen. Inschriftstücke, so viel wir sahen der Kaiserzeit, werden bei der Ausbeutung hier immer wieder herausgeworfen, bleiben liegen, verschwinden. Was wir gerade abzuschreiben fanden, war unerheblich.

Eine andere Steingrube fanden wir in einem Privatgehöfte der Unterstadt auf dem linken Ufer des Selinos in lebhafter Ausbeutung. Bis zu grosser Tiefe standen hier die soliden Trachytfundamente eines gewaltigen Baus; stückweise sahen wir die Steinmetzen sie herausholen und zu neuen Platten verarbeiten. Fussböden aus Marmorplatten laufen durch die benachbarten Höfe hin.

So nimmt die Zerstörung ihren ständigen Fortgang. Es ist hohe Zeit, dass die Gegenarbeit der wissenschaftlichen Sicherung ebenso ständig in die Hand genommen wird. Das archäologische Institut zu Athen, das schon jetzt durch Herrn Dr. Lolling an unsern Arbeiten Theil genommen hat, wird hoffentlich auch seinerseits Pergamon fernere Aufmerksamkeit schenken.

Von dem, was wir über dem Boden noch aufrecht fanden, mussten nothwendig die Festungsmauern auf der Burg, wo wir täglich verkehrten, als ein besonderes Problem uns beschäftigten. Ihre einzelnen Bestandtheile bieten für ein vergleichendes Studium der Mauerconstructionen verschiedener Epochen ein reiches Material. Was wir davon auf den verschiedensten Excursionen um die Burghöhe nach und nach feststellen konnten, wurde schliesslich von Humann in seiner grossen ganz neuen Aufnahme der Akropolis niedergelegt, dabei von ihm erheblich vervollständigt und im Zusammenhange verständlicher gemacht.

Der kleine Auszug aus diesem Plane auf Tafel I zeigt als ganz neu der Kenntniss gewonnen namentlich zwei sehr wesentliche Theile der Befestigung, nämlich die Mauern, welche Ober- und Unterstadt zu einem befestigten Ganzen verbanden. Sie liefen von der Nordspitze der Burg westwärts und von dem oestlichsten Vorsprunge ostwärts hinab und setzten sich dann in beiden Flussthälern südwärts, im Ketiosthale bis in die Substructionen des heutigen armenischen Friedhofes fort. Diese Befestigungen aus der Zeit, da Pergamon nach dieser Seite hin seinen grössesten Umfang hatte, können nur aus der Königszeit herrühren; ihre Constructionsweise und als besonderes Merkmal die zahlreichen grossen Steinmetzzeichen ihrer Trachytblöcke geben aber wieder Kriterien zur Zeitbestimmung anderer Bauten ab.

Im Vereine mit Humann hat namentlich Bohn den verschiedenen Weisen des Mauerbaues von dem alterthümlich-polygonen Gemäuer im Nordosten der Burg bis zu dem spättürkischen Flickwerk sorgfältige Beobachtung gewidmet. Ausgewählte charakteristische Theile hat Konstantin photographisch aufgenommen.

Da unser leitendes Personal in den letzten Arbeitsmonaten zahlreich genug war um den Einzelnen vorübergehend abkömmlich zu machen, so hat Bohn auch den in der Unterstadt und ausserhalb der Stadt gelegenen antiken Bauresten Aufmerksamkeit schenken können. Eine Uebersicht dieser Nebenarbeiten hat er selbst, etwa wie folgt, zur vorläufigen Nachricht niedergeschrieben.

„Durch eine Reihe von kleinen Aufnahmen ist an einzelnen Ruinen eine neue Grundlage für spätere Detailuntersuchung gewonnen und bei drohender Zerstörung uns eine Kenntniss des heute noch Vorhandenen gesichert. Dass sich hierbei heraus-

stellte, wie Texiers so bestechend aussehende Darstellungen oft Verständniss der Grundrissdispositionen vermissen lassen, durchgängig aber unzuverlässig in den Angaben über Masse und Technik sind, musste in solchem Unternehmen besonders bestärken. Ganz besonders trieb auch die schwankende Vorstellung, über die man in Bezug auf Bauten der Diadochenzeit meistens nicht hinausgekommen ist, dazu, neue Unterscheidungen zu suchen. Wie diese Zeit zwischen Griechischem und Römischem in der Mitte steht, so sind speziell eigenthümliche und nach beiden Seiten hin unterscheidende Kennzeichen ihrer Architektur noch sehr der Erforschung bedürftig. Grade bei manchen Monumenten von Pergamon schwanken die Zeitansetzungen verschiedener Reisender zwischen attalischer und altchristlicher Zeit. Was hier in der Kürze erwähnt werden soll, mag schon jetzt als Ergänzung zunächst zu dem, was F. Adler in Curtius Beiträgen zur Topographie von Kleinasien mitgetheilt hat, gelten. Specielleres Eingehen auf die Denkmäler selbst und auf Adlers Ausführungen bleibt für später vorbehalten.

Die hohe Bedeutung, welche Pergamon noch unter den Cäsaren als Hauptstadt und beliebter Curort bewahrt hat, erklärt es, dass wir aus der älteren Epoche nur weniges besitzen und dass dagegen die Spuren der römischen Bauthätigkeit bei Weitem überwiegen.

Sehen wir von den zahlreichen, rings um den Burgberg verstreuten Felsbearbeitungen ab, welche hie und da sacrale Bedeutung gehabt haben mögen, meistens aber nur zu Wohnungs- und Verkehrszwecken dienten, und durchaus nicht ohne Weiteres für besonders hochalt gelten können, so begegnen wir zunächst als ältesten Bauten aus attalischer Zeit jenen grossen Grabhügeln, die südlich von der Stadt im Kaikosthale gelegen sind. Weder der grösste von ihnen, ein von einem Graben umgebener Doppeltumulus, noch ein kleinerer, nordöstlich davon gelegener, sind bisher näher untersucht; seinem Innern nach bekannt ist nur der dritte, der sogenannte Grabhügel der Auge, jetzt Mal-tepe genannt. Auf einem von mächtiger Mauer eingefassten cylindrischem Unterbau erhebt sich der Erdkegel von mehr als 150 Meter Durchmesser. Von Norden durch einen langen gewölbten Gang zugänglich liegt in seinem Innern die eigentliche Grabesanlage, eine Quertonne mit drei sich daran anschliessenden, unter einander und mit jenem Gange verbundenen gewölbten Gemächern. Die Structur zeigt exacten Quaderverband, aussen mit Gussmauerwerk umgeben. Der ganze Bau ist nach dem Philetairischen Fuss = 0,35 Meter erbaut, womit, wie durch ein Steinmetzzeichen in dem langen Gange, eine Bestätigung der Ansetzung in die Königszeit sich bietet. Erwähnt sei nur, dass die Breite des Ganges und der Tonne 9', die Länge der letzteren 48', die Tiefe der Kammern 12', die äussere Wandstärke 7', die Längswand 3', die Querwand 4' u. s. w. betragen.

Rechnen wir hierzu noch eine Brücke über den Selinus, so wie die sehr zusammengeschmolzenen Reste des Stadions und des Skenengebäudes vom Theater, so sind wir nach meiner Ueberzeugung mit den attalischen Bauten der Unterstadt, so weit sich bis jetzt erkennen lässt, am Ende. Manches mag noch namentlich auf den Burgterrassen unter der Erde oder unter späteren Bauten versteckt liegen; vieles ist auch zu verschiedenen Zeiten als Baumaterial in die Festungsmauern gewandert und dadurch zum Theil für spätere Forschung gerettet.

Was sonst noch aufrecht steht, stammt aus der Zeit der langen römischen Herrschaft. Dahin gehören zunächst jene Bauten, welche um einen Hügel im Südwesten der Stadt sich gruppieren. Den breiten mit Cypressen bestandenen Rücken dieses

Hügels selbst nimmt jetzt ein türkischer Friedhof ein und dadurch ist einstweilen die Untersuchung so mancher aus dem Rasen hervorschauenden Mauerwerke unmöglich, und es bleibt dahingestellt, welche antike Anlagen wir hier zu suchen haben.

Am nordwestlichen Abhange des Hügels in der von einem kleinen Bach durchflossenen Thalschlucht liegt das mächtige, dem Anfange des zweiten Jahrhunderts nach Chr. zuzuschreibende Amphitheater. Interessant ist zunächst die geschickte Benutzung der gegebenen Terrainverhältnisse; zwei Seiten der aufsteigenden Sitzreihen sind in den natürlichen Thalhang eingeschnitten und wo er nicht ausreichte, durch Mauerwerk überhöht; Nord- und Südseite jedoch, der obere und untere Thalschluss, durch grossartige, mehrgeschossige von Pfeilern gestützte Wölbungen gebildet. Mitten hindurch und unter der Arena her zieht sich in Windungen der schmale überwölbte Wasserlauf. Wie der heute volksthümliche Name (Gyn gelmes) besagt, scheint der Tag kaum hinein. Ebenso interessant ist der Bau durch die Mannigfaltigkeit der Technik. Die Substructionen, die Bögen, Strebepfeiler und die Ecken der Obermauern sind aus gut gefügten Quadern in gleichmässigem Wechsel von Hoch- und Flachschichten hergestellt. Die aufgehenden Flächen zeigen Kleinverband von Trachytwürfeln, nur von einzelnen Horizontal-Quaderschichten durchzogen; die gesammte Füllung aber, sowie die Gewölbe sind als Gussmauerwerk hergestellt, letztere wiederum durch eingelegte Quaderbogen versteift.

Am südöstlichen Theile jenes Hügels liegt als mächtiges Halbrund eingeschnitten und durch künstliche Substructionen bedeutend höher geführt das Theater. Ausser den ohne Ausgrabungen nicht näher bestimmbaren Resten des Skenengebäudes stammt das übrige uns noch Erhaltene, so besonders die beiden Flügelbauten, aus einem römischen Umbau, wahrscheinlich aus der Mitte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. Masse sowohl wie Technik, die eine grosse Verwandtschaft mit der des Amphitheaters zeigt, beweisen dieses. In dem südlichen Flügel befindet sich ein schief geführtes Bogenthor von ansehnlicher Spannung, von einem einfachen horizontalen, aber schräg abgeschnittenen Gewölbe überdeckt.

Adler hat darauf aufmerksam gemacht, dass der Zweck dieser complicierten Lösung in der Beibehaltung einer älteren Feststrasse lag, welche von Pfeilern mit vorgelegten Halbsäulen und darauf ruhenden Gewölben eingefasst nach einem durch seine Lage und seinen Wasserreichthum ausgezeichneten Punkte ausserhalb der Stadt führte, der dem für die Spätzeit des antiken Pergamon so wichtigen Asklepioscult geweiht war. Südlich ragen die Reste einer grösseren Bauanlage aus der Römerzeit aus den scherbenbedeckten Feldern hervor; Ziel ist jedoch ein grosser Ruinenplatz, auf dem wir eben das Asklepieion zu suchen haben. Es lassen sich auf ihm zwei Baugruppen unterscheiden, ein nur in seinem Souterrain erhaltener kreisrunder, durch Quaderpfeiler in zwei Schiffe getheilter Gewölbebau von etwa 40 Meter Durchmesser, und nordöstlich davon eine andere polygonale reichgegliederte Anlage. Sie ist durch die Steinbrecher schon sehr ausgebeutet; nur einzelne Fragmente weisen Sculpturformen der römischen Zeit auf.

Noch bedeutend weiter nach Südwest vorgeschoben liegt vereinzelt das von seiner modernen Benutzung sogenannte Gerberbad, eine warme schwefelhaltige Quelle, die in alter Zeit zu einer Badeanlage gestaltet war. Die ansehnlichen Reste dieser Anlage sind noch unter der neuen Ueberbauung deutlich zu erkennen.

Den nordöstlichen Ausläufer jenes vorerwähnten Hügels bildet unmittelbar am

Selinus die Felsgruppe mit zahlreichen Nischen für Sitze und Votivtafeln, der vom heutigen Volke sogenannte Stein der Betrübniss (Merak-tasch-i).

Von dort aufwärts führt das Thal zu der Enge des Tekê-Bogas mit ihrer an Poussinsche Landschaft erinnernden Bildung, während das ganze Thal mit Gärten und anderm Anbau einen angenehmen Gegensatz zu den schroffen Felshängen des Ketiosthales bildet.

Zwei Plätze unterhalb der Enge sind hier zu erwähnen; auf dem linken Ufer eine in zertheilten Resten noch kenntliche, längs des durch Ufermauern eingefassten Flusses sich hinziehende grosse Anlage, ohne alle Gewähr wohl als Bibliothek oder Gymnasium bezeichnet; was davon steht, namentlich ein zu einem Stall benutzter Wölbbau, zeigt gleiche Technik römischer Zeit wie die vorgenannten Bauten um den Hügel. Noch spätrer Zeit gehört ein gegenüber auf dem andern Ufer gelegener mehrgeschossiger Gewölbebau an, nur aus Lesesteinen ausgeführt, mit zahlreichen kleinen Nischen. In die Aussenwand sind mit einer Zusammensetzung der Buchstaben aus grossen Backsteinen Namens-Inschriften eingefügt.

Weiter stromabwärts, schon in der jetzigen Stadt, aber höher hinauf an dem südwestlichen Burghang gelegen, findet sich ein Plateau von mächtiger Ausdehnung, die Gurnellia genannt, auf dessen Terrasse vor einem kleinen Kaffeehause man einen anmuthigen Ueberblick über die Stadt hat. Es wird durch eine Reihe von künstlichen Substructionen und ausgedehnten Gewölben combinierter Construction aus Quadern und Gussmauerwerk gebildet, doch von den Oberbauten scheint sich ausser schwachen Resten nichts erhalten zu haben.

Wenden wir uns noch weiter den Selinus abwärts, so begegnen wir am östlichen Ende der modernen Stadt der besterhaltenen Ruinengruppe Pergamons, aus welcher die sogenannte Basilica weithin sichtbar hervorragt. Man hat zur Herstellung eines grossen Platzes quer über den Fluss hin diesen durch zwei auf eine gemeinschaftliche Zungenmauer gelagerte parallele Tonnengewölbe von 181 und 195 Meter Länge überbrückt und dadurch Raum für einen Peribolus von 100 Meter Breite und 250 Meter Länge geschaffen, der von einer säulengeschmückten und fensterdurchbrochenen Mauer umgeben ist. Man nennt das heute den rothen Hof (Kisil-avil). An seinem östlichen Ende erhebt sich jenes mächtige Gebäude von etwa 25 Meter Breite und nahezu 60 Meter Länge, mit einem geräumigen Eingange im Westen und einer gewaltigen nach Osten schauenden Rundnische; ein Theil der unteren Partien zeigt den mehrerwähnten Verband der kleinen Trachytcuben, das Uebrige und die oberen Theile guten Backsteinbau; das mit Fenstern durchbrochene Obergeschoss durchgehends Marmorincrustation. Flankiert wird dieser Mittelbau nördlich und südlich von zwei Rundthürmen von etwa 12 Meter Durchmesser; hier findet sich durchweg der Würfelverband; die oberen Partien hatten Marmorbekleidung. Diese grossartige Gesammtanlage aber, und zwar sowohl die Flussüberbrückung, als auch der östliche Baucomplex sind nach einem Plane und aus einem Gusse entstanden und zwar erst in frührömischer Zeit. Nur mit einer geringen Modification zur Anlage eines Chores wurde der Hauptbau später in eine altchristliche Kirche verwandelt.

Unweit hiervon liegt eine Fülle von architektonischem Material noch in den Kirchhöfen am östlichen Ende der Stadt begraben. Namentlich erhebt sich aus ihnen ein grösserer römischer Gewölbebau, mit Resten von Sälen und kleineren Gemächern.

Alle dem nachzugehen, was von der heutigen Stadt verdeckt, doch hier und

da in Höfen und Häusern noch an Bauresten des Alterthums ausfindig zu machen ist, würde nur bei einem langen Aufenthalte möglich sein."

Diesen Mittheilungen Bohn's füge ich noch hinzu, dass die Sculpturwerke, welche in der griechischen Schule und in einem Privathause als Eigenthum einer griechischen Gesellschaft aufbewahrt werden, und die, welche sonst in der modernen Stadt zu unserer Kenntniss gelangten, von uns verzeichnet, ebenso die Inschriften, die an denselben beiden Sammlungsstellen sich befinden oder die wir anderweitig in einzelnen Privathäusern erkunden konnten, abgeschrieben oder nachverglichen sind.

Der Stolz der Schulsammlung ist ein vortrefflich erhaltener colossaler Marmorkopf, der vor einigen Jahren ausserhalb der Stadt gefunden worden ist. Wir liessen ihn photographisch aufnehmen und danach hat zuerst Robert erkannt, dass der Dargestellte Domitian ist. C.

BERICHTIGUNG:

Seite 195, Zeile 18 und 29, Seite 197, Zeile 4 statt Poyssonel lies Peyssonel.

Berlin, Druck von W. Büxenstein.




·PISANVS·PICTOR·


·F·S·K·I·
·P·F·T·


OPVS·PISANI·PICTORIS·









2 VS

8 VS — 8 KS

2 KS

PISANO


SIGISMVNDVS·DE·MALATESTIS·ARIMONI·Z·C·E·ROMANE·ECLESIE·CAPITANEVS
GENERALIS


VICTORINVS FELT
RENSIS SVMMVS


MATHEMATICVS·ET·OMNIS·HVMANITATIS·PATER
OPVS·PISANI·PICTORIS


M·CCCC·
XLV
OPVS
PISANI
PICTORIS


GE R AR
LEONELLVS
D·ESTE
MARCHIO
NSIS
D·FERRARIE·REGII·ET·MVTINE


OPVS
PISANI
PICTORIS
M
CCCC
XLIIII

12 VS

12 KS









19 VS

25 VS — 25 KS


·CAPITANEVS·ARMIGERORVM·
·LVDOVI CVS·DE·
·GONZ AGA
MARCHIO·MANTVE·ET·CE·


OPVS·PISANI
PICTO
RIS

20 VS

20 KS





22 VS

22 KS

LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BER



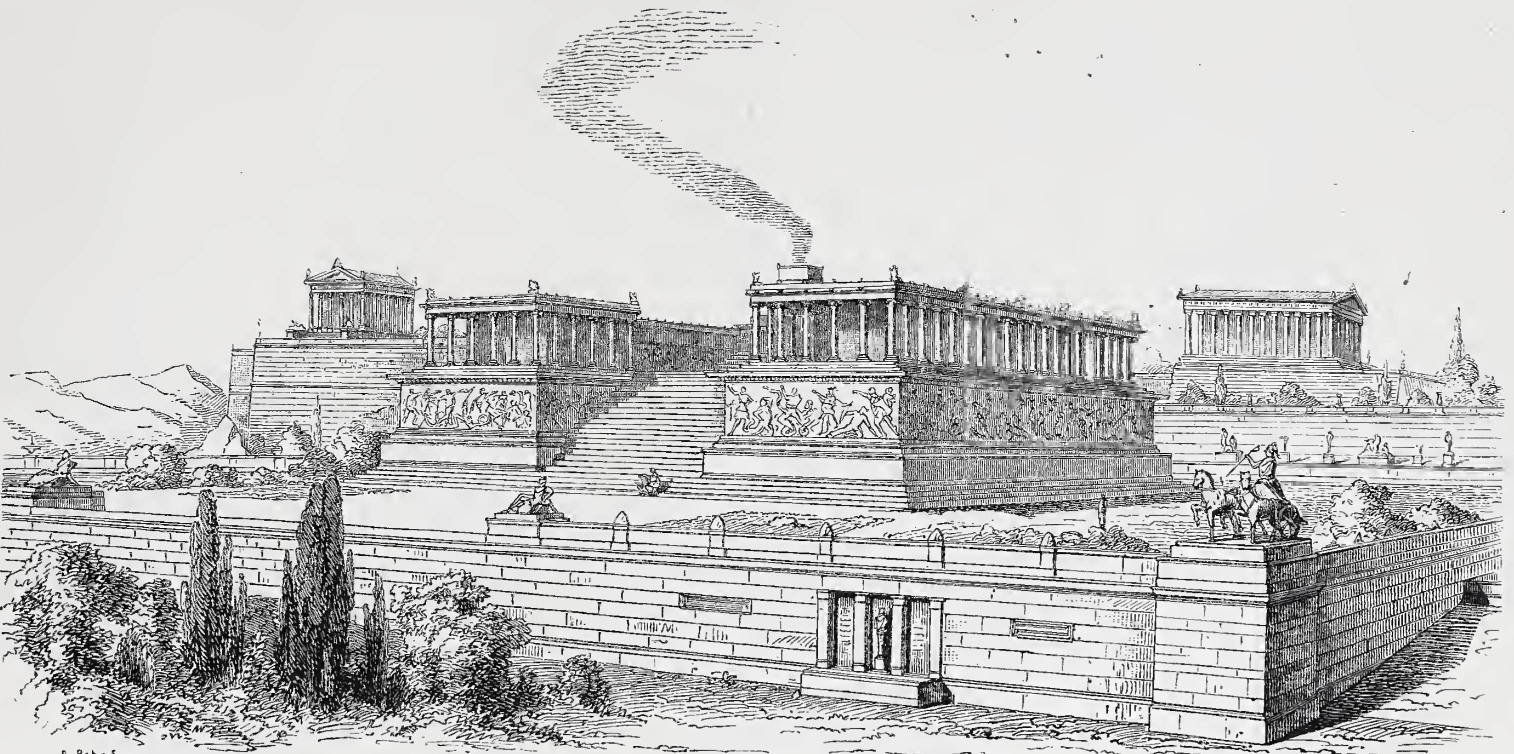
ACROPOLIS von PERGAMON

nach der Situationskarte von

Carl Humann

1879

KUPFERLICHTDRUCK DER REICHSDRUCKEREI



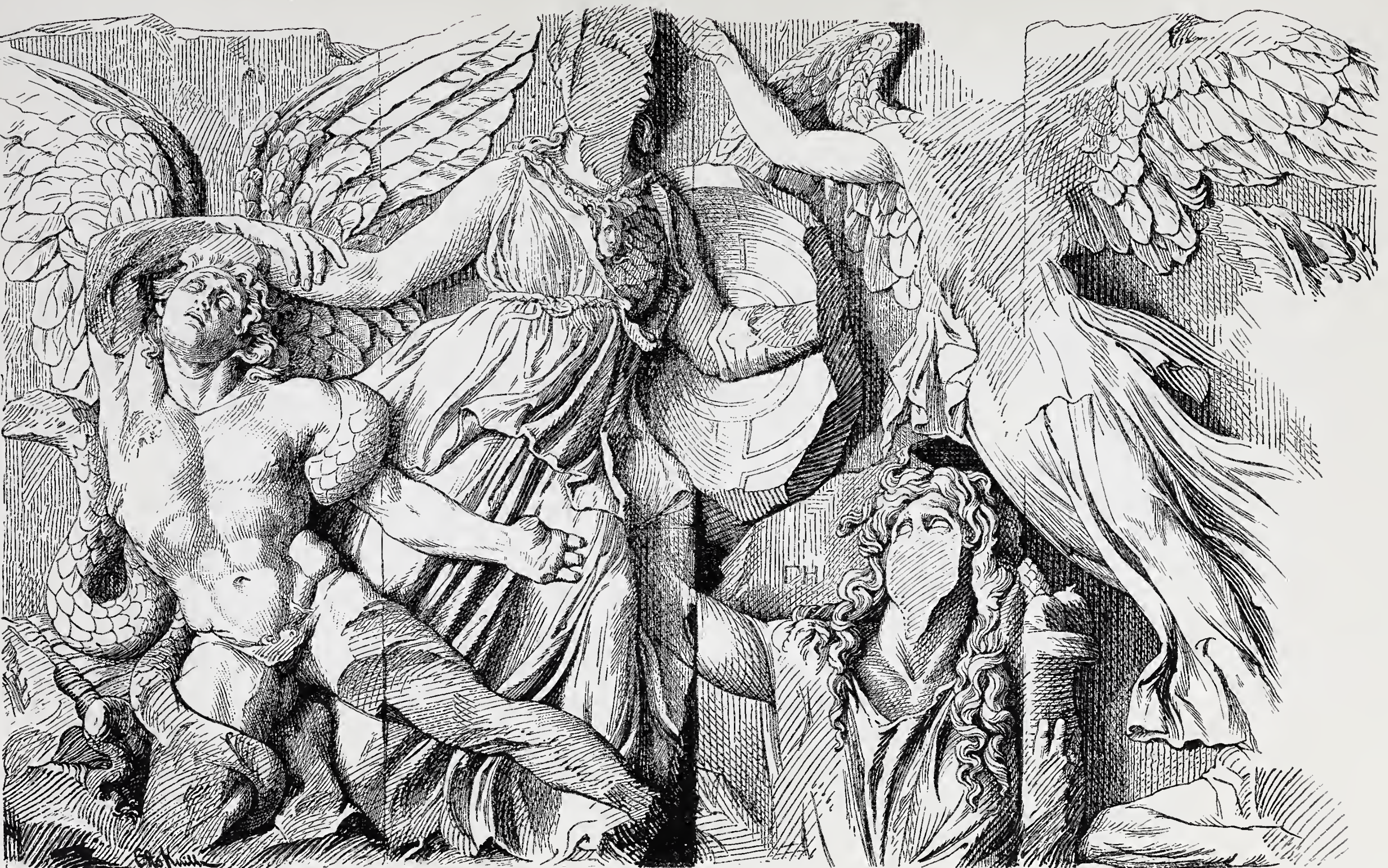
RESTAURATION DES GROSSEN ALTARBAUES
VON R. BOHN



JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNSTSAMML. 1880.

GEZ. V. O. KNILLE; GESCHN. V. KAESEBERG U. OERTEL.

ZEUS-GRUPPE
AUS DER GIGANTOMACHIE.



Jahrbuch d. Kgl. Preuss. Kunstsamml. 1880.

ATHENA-GRUPPE
AUS DER GIGANTOMACHIE.

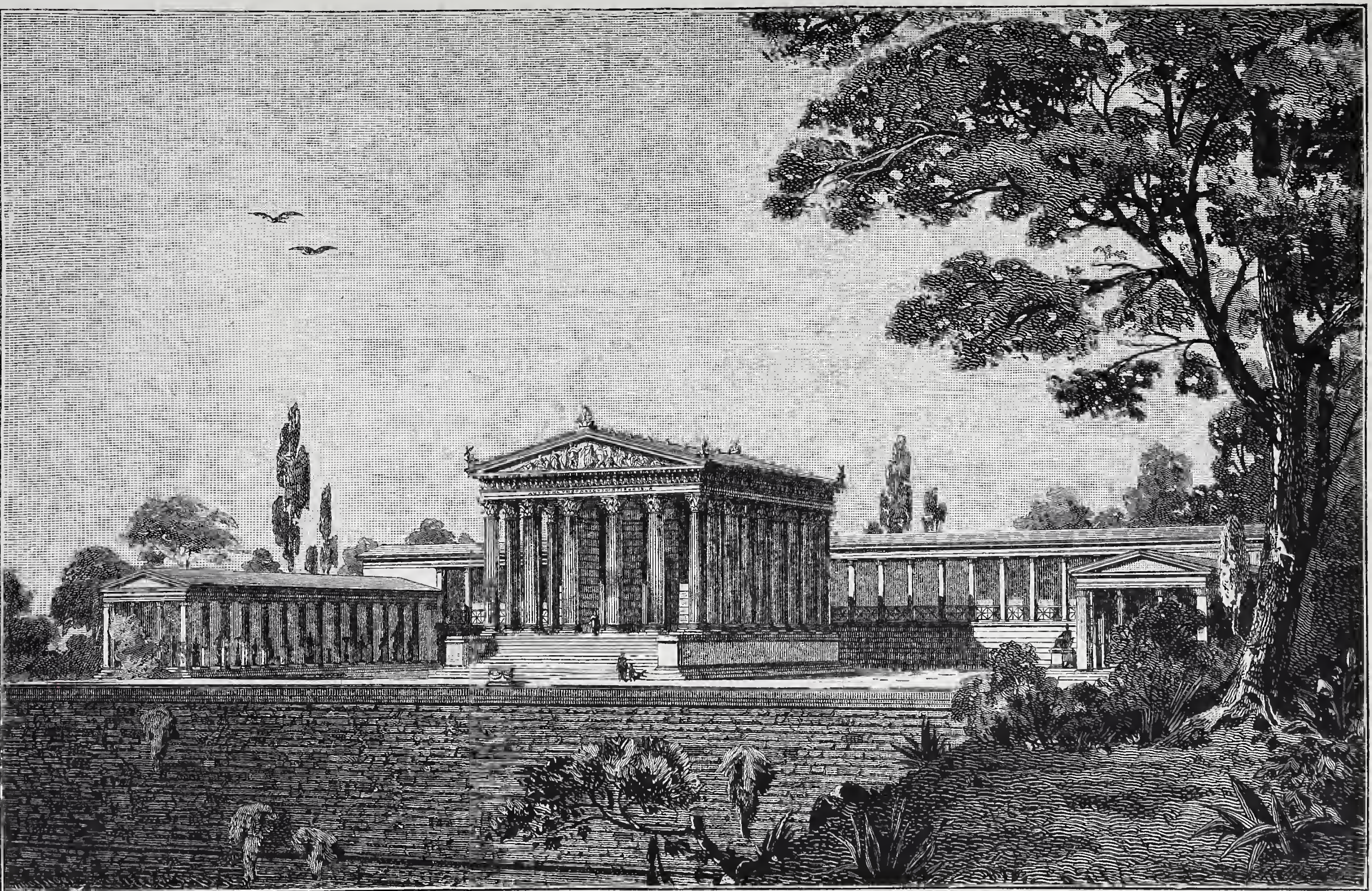
Gez. v. O. Knille; Geschn. v. Kaeseberg u. Oertel



JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNSTSAMML. 18[illegible].

GIGANT
AUS DER GIGANTOMACHIE.

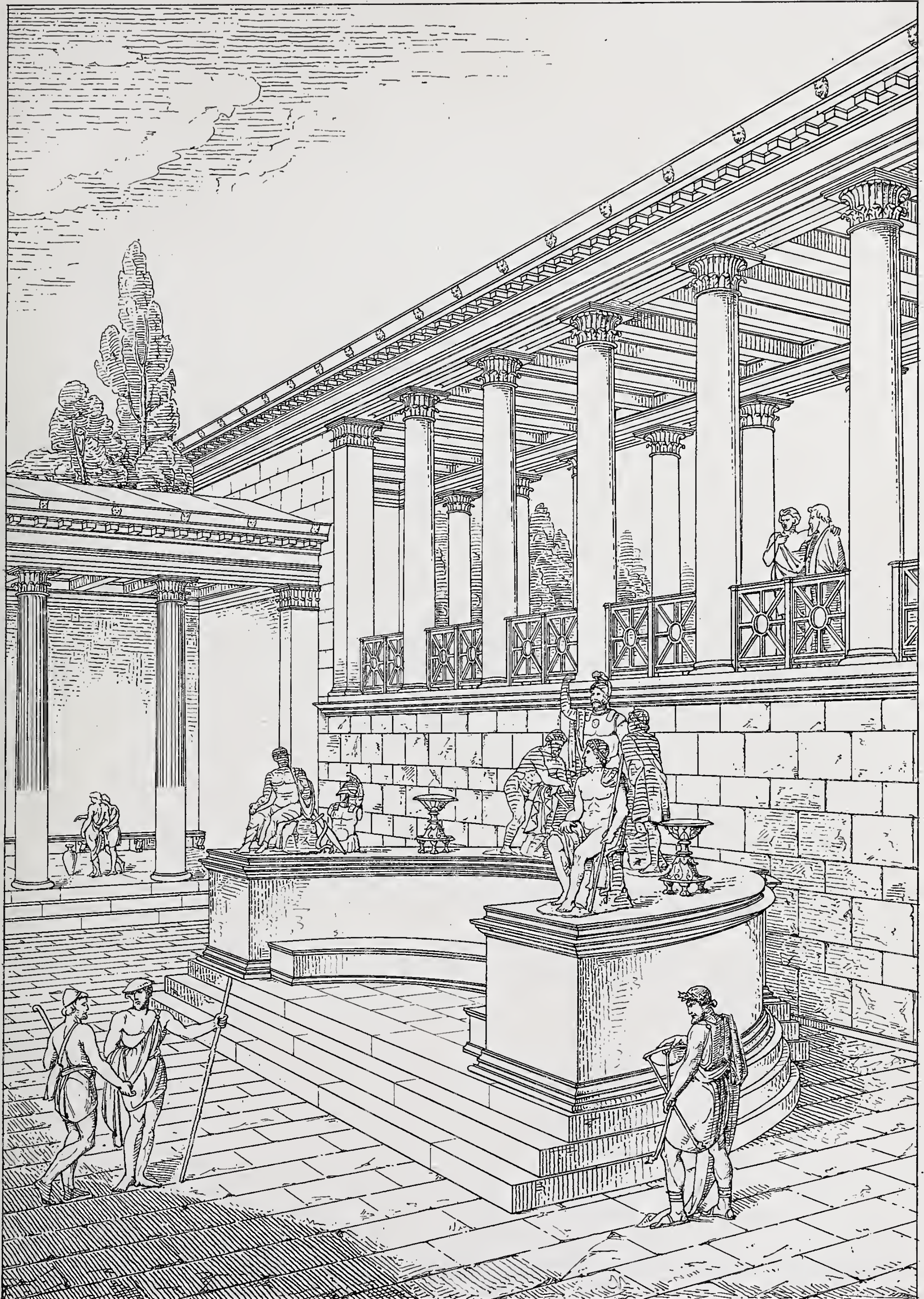
LICHTDRUCK VON OBERNETTER.



JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNSTSAMML. 1880.

RECONSTRUCTION DES AUGUSTEUMS

GEZ. V. STILLER; GESCHN. V. KAESEBERG U. OERTEL.



∘ PERGAMON ∘
∘ EXEDRA ∘ ATTALOS ∘ II ∘
·aufg·reconstr·u·gez · Otto·Raschdorff·arch·

KUPFERLICHTDRUCK DER REICHSDRUCKEREI.

